

Kapitel V

Kitzeln, Flirren, Schwindel: Wahrnehmung von und in Bewegung

Ergänzend zu der im vorangehenden Kapitel beschriebenen taktilen Dimension will ich nun eine zweite Rezeptionsdimension untersuchen, die für alle fünf Beispiele korporal-sensuell partizipativer Choreografie von Bedeutung zu sein scheint. Konkret geht es dabei um in den Erfahrungsberichten beschriebene Momente, in denen die Wahrnehmung der *Bewegungen* meines eigenen Körpers für mich als Teilnehmende im Zentrum meiner Aufmerksamkeit standen. Wie die Ausführungen im vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, hält taktile Choreografie eine Palette haptischer Erfahrungsmöglichkeiten für die Rezipient*innen bereit. Doch inwieweit spielt auch kinästhetisches Wahrnehmen eine Rolle bei ihrer Rezeption? Dieser Frage werde ich hier anhand mehrerer Beispielszenen nachgehen. Im weiteren Verlauf des Kapitels werde ich dann ausführen, inwieweit sich die kinästhetische Rezeptionserfahrung auch auf das *Sehen* der Teilnehmenden auswirkt. Die machtkritische Dimension eines so hergeleiteten kinästhetischen, verkörperten Sehens arbeite ich zuletzt anhand Donna Haraways Theorie des »situierten Wissens« heraus.

1. Verquickung von Berührung und Bewegung

Zunächst erweist sich der Versuch, Momente ›reiner‹ Bewegungswahrnehmung aus den Erfahrungsberichten zu destillieren, als schwierig: Es erscheint kaum möglich, Momente der Berührungswahrnehmung gänzlich von Momenten der Bewegungswahrnehmung zu trennen. Meist sind beide sowohl in der Ausführung als auch in der Wahrnehmung sehr eng miteinander verwoben, wenn sie sich nicht sogar gegenseitig bedingen. Um der Verwobenheit von Berührung und Bewegung im Rahmen taktiler Choreografie konkreter nachzuspüren, sei zunächst ein Beispiel aus dem Erfahrungsbericht zu *Fluid Grounds* herangezogen.

Begehbares Kaleidoskop (Fluid Grounds) *Es ist kurz nach 10:00 Uhr morgens, der letzte Tag der choreografischen Installation Fluid Grounds hat gerade erst begonnen, die Stimmung erscheint ruhig und konzentriert. Beim Eintreten ist der gesamte Raum mit seiner Vielzahl an geklebten Formen, Stellwänden, Objekten und den sich dazwischen bewegenden Körpern nicht zu überblicken, doch der erste Eindruck ist: Der ganze Raum, das ganze Geschehen wirkt wie ein riesiges Kaleidoskop! Es offenbaren sich unzählige Möglichkeiten, zu schauen, zu entdecken, selbst etwas zu tun und sich zu bewegen. Alles hier weckt Lust am Erkunden, lädt dazu ein, zu spielen und zu entdecken wie ein Kind.*

Fluid Grounds ist das einzige der ausgewählten Beispiele, das als choreografische Rauminstallation angelegt ist, so dass die Arbeit über den Zeitraum, in dem sie programmiert ist, zu einer *durational Performance* wird, durch die sich Besucher*innen frei bewegen und in der sie beliebig lange verweilen können.¹ Der im Erfahrungsbericht geschilderte erste Eindruck der Arbeit verweist bereits darauf, wie sehr die potenziell hier stattfindenden Tätigkeiten des Berührens und Bewegens miteinander verknüpft sind. Aus den Möglichkeiten »zu schauen, zu entdecken, selbst etwas zu tun und sich zu bewegen« entsteht eine unmittelbare »Lust am Erkunden«. Wenn *ich* als Teilnehmerin aber den Wunsch verspüre, ein Objekt aus der Nähe anzuschauen oder es – mit Händen oder den nackten Fußsohlen² – zu berühren, dann erfordert dies zwangsläufig, dass *ich* mich durch den Raum bewege: auf die verschiedenen Objekte, die beklebten Böden und Wände zu, mitten hinein zwischen die sich bewegenden Performer*innen und die anderen Besucher*innen. Das freie Bewegen durch den Raum wird damit zur Grundvoraussetzung dafür, dass es überhaupt zu taktilem Interaktion mit Objekten, später auch Performer*innen kommen kann.³ Die in der Textpassage verwendete Metapher des entdeckenden Kindes eignet sich gut dazu, die Verquickung von Bewegen und Berühren verständlich zu machen: Ein tastendes, kindliches Erkunden ist ohne ein Sich-zu-etwas-Vortasten undenkbar; ja, der Akt des Berührens selbst wäre ohne eigene Bewegung nicht möglich: das Rühren eines Fingers zum Anfassen, das Bewegen von Hand und Arm zum Greifen. So wird Bewegung zum Ausgangspunkt für Berührung.⁴ Gleichzeitig ist das Verhält-

-
- 1 Beim Festival *Tanz im August* 2019 handelte es sich um eine Gesamtdauer von drei Tagen.
 - 2 *Ich* war am Eingang dazu aufgefordert worden, meine Schuhe und, sofern *ich* wollte, auch meine Strümpfe auszuziehen. Vgl. Erfahrungsbericht *Fluid Grounds*.
 - 3 Dabei ist im sogenannten Einladungstext, der sich neben dem Eingang zum Installationsraum befindet, auch die Möglichkeit vorgesehen, auf das freie Bewegen durch den Raum zu verzichten: »Sie betreten einen Raum, in dem Sie aktiv oder passiv sein können.« Vgl. Kapitel III.1.2.
 - 4 Hier ist die konkrete Dimension von Berührung gemeint. Wie die Ausführungen zum Zusammenhang von *movere* und *emovere* jedoch gezeigt haben, lässt sich die Aussage auch auf ein emotionales Berührtwerden übertragen, denn auch dies erfordert zunächst Bewegungen,

nis aber auch umgekehrt denkbar: Eine Berührung löst Bewegung aus. Auch hierfür finden sich beispielhafte Momente in den Erfahrungsberichten, etwa der Folgende:

Zaghafte gemeinsame Erkundung (CO-TOUCH) *Ich gelange zu dem Schluss, dass ich mich hier gewissermaßen in feste Hände begeben habe: Ein und dieselbe Performerin wird mich berühren und durch Raum und Geschehen leiten. Sie berührt mich nun an verschiedenen Stellen meines Körpers, zunächst sehr vorsichtig, dann auch etwas fester und spielerischer. Sie hat einen angenehmen Händedruck und einen nur ganz fein wahrnehmbaren, angenehmen Körpergeruch, den ich als dezent ›öko‹ (irgendwie unchemisch, nach Naturseife und Wolle) einstufe. Doch warum sollte ich mich nur passiv berühren lassen? Ganz vorsichtig versuche ich, die Berührungen in eigene Bewegungen zu transferieren, hebe langsam den rechten Unterarm, den sie berührt, strecke ihn bis über den Kopf, wir beginnen eine zaghafte gemeinsame Erkundung.*

Die Frage, die mir in diesem Moment durch den Kopf ging (»Warum sollte ich mich nur passiv berühren lassen?«), deutet darauf hin, dass die empfangenen Berührungen Lust machen, mich selber zu bewegen: Sie wirken wie ein Dialogangebot, auf das *ich* mit eigenen Bewegungen zu antworten beginne, was dann wiederum ein Angebot für neue Berührungsmöglichkeiten ergibt. Das Empfangen von Berührung induziert Bewegung; das eigene Bewegen wiederum ermöglicht es, an anderen, vielleicht ungewöhnlichen Oberflächen berührt zu werden. Es ist kaum zu trennen, wo das passive Berührtwerden aufhört und wo das aktive Berühren einschließlich eigener Bewegung anfängt.

Die beiden exemplarischen Aufführungsmomente machen deutlich, dass eine taktile Partizipation hier eng daran geknüpft ist, dass sich die Teilnehmenden selbst bewegen (können). Hierbei scheinen sich wiederum noch weitere Facetten von (Körper-)Wahrnehmung zu entfalten, die sich nicht allein als ›Wahrnehmen über die Haut‹ fassen lassen. Vielmehr tritt, zumindest momentweise, daneben auch das Empfinden von Bewegung in den Vordergrund. Nachdem ich auf das Berührungsgeschehen und dessen Rezeption im vorangegangenen Kapitel ausführlich eingegangen bin, will ich nun versuchen, parallel auch das Bewegen und seine Wahrnehmung als eigene, *kinästhetische Dimension* nachzuzeichnen. Dies soll anhand einer Auswahl spezifischer Aufführungsmomente geschehen, welche Empfindungen des korporal-sensuell partizipierenden Körpers *in Bewegung* bezeugen.

die Worte, Handlungen, das Herstellen ›berührender‹ Bilder etc. hervorbringen. Vgl. Kapitel IV.1.3.

2. Kinästhetische Wahrnehmung

Momenten von Bewegungswahrnehmung im Rahmen taktiler Choreografien auf die Spur zu kommen, entpuppt sich als kein ganz einfaches Unterfangen: Nicht nur, dass es, wie aufgezeigt, schwierig ist, sie von den stattfindenden Berührungsempfindungen zu trennen; sie sind darüber hinaus von flüchtigem oder ›vagem‹ Charakter. Bewegungsempfindungen wirken zumeist diffus und sind schwer in Worte zu fassen. Für eine Untersuchung der kinästhetischen Rezeptionsdimension der Choreografien erscheint es daher notwendig, zunächst die sogenannte kinästhetische Wahrnehmung genauer zu umreißen.

2.1 Definitionsproblematik: Was ist der Bewegungssinn?

Der verschwommene und schwer greifbare Charakter von Bewegungswahrnehmung zeigt sich bereits in der Frage danach, mit welchem Sinn Bewegungsempfindungen wahrgenommen werden. Anders als die im vorangegangenen Kapitel thematisierten Berührungsempfindungen, die unumstritten an das Sinnesorgan Haut gekoppelt sind, ist die Lage im Kontext von Bewegungswahrnehmung viel verworrener. Am meisten zutreffend für das, was ich hier untersuchen will, erscheint der Begriff der Kinästhesie. Er wurde im späten 19. Jahrhundert durch den Neurologen Henry Charlton Bastian geprägt,⁵ geriet dann aber zunächst wieder in Vergessenheit.⁶ Die Wortherkunft des Begriffes setzt sich zusammen aus griechisch *kinein* für ›bewegen‹ und *aisthêsis* für ›Sinneswahrnehmung‹,⁷ was übersetzt also Bewegungssinn bzw. Bewegungs-wahrnehmung hieße. Im Brockhaus wird Kinästhesie als »Muskelgefühl, Empfindung eigener körperlicher Bewegung« definiert.⁸ Der Duden versteht sie hingegen etwas anders als »Fähigkeit, Bewegungen der Körperteile unbewußt zu kontrollieren und zu steuern«.⁹ Während die Brockhaus-Definition den Schwerpunkt auf das *Gefühl* oder die Empfindung von Bewegung legt, verweist

-
- 5 Vgl. J.M.S. Pearce: Henry Charlton Bastian (1837–1915): Neglected Neurologist and Scientist. In: *European Neurology* 63 (2010), S. 73–78, hier S. 76. Vgl. auch Uwe Proske und Simon C. Gandevia: The Kinaesthetic Senses. In: *The Journal of Physiology* 587 (2009), Nr. 17, S. 4139–4146.
- 6 Vgl. Proske und Gandevia, a.a.O. Zur Entstehung der Kinästhetik vgl. auch Mark Paterson: On »Inner Touch« and the Moving Body. *Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics*. In: Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 115–131.
- 7 Vgl. Eintrag »Kinästhesie«. In: Günther Drosdowski (Hg.): *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Band 4. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 1994, S. 1859. Zum Begriff der *Aisthesis* vgl. auch Kapitel II.2.5.
- 8 Eintrag »Kinästhesie«. In: Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer und Harald Zimmerman (Hg.): *Brockhaus*, Band 18. Wiesbaden/Stuttgart: Brockhaus Verlag 1982, S. 130.
- 9 Vgl. Eintrag »Kinästhesie«. In: *Duden*, a.a.O.

die Duden-Definition auf die Fähigkeit, Körperbewegungen zu *kontrollieren* und zu steuern. Schon in diesen beiden divergierenden Definitionen zeichnet sich die Schwierigkeit ab, den kinästhetischen Sinn eindeutig zu bestimmen. Erschwert wird eine genaue Eingrenzung der kinästhetischen Wahrnehmung auch deshalb, weil sie, je nachdem, um welche Art von Bewegung es sich handelt, nur in Kombination mit anderen Sinnen funktioniert. Die Sinnesfelder der Tiefensensibilität (auch Propriozeption genannt),¹⁰ zu der die Kinästhesie zählt, sind sehr eng an die Oberflächensensibilität, also die taktile Wahrnehmung, geknüpft, zu der neben der Berührungs- auch die Temperatur- und Schmerzwahrnehmung gehört.¹¹ Darüber hinaus funktioniert die kinästhetische Wahrnehmung meist im engen Zusammenspiel mit dem Gleichgewichtssinn.¹² Teilweise wird Kinästhesie mit Propriozeption gleichgesetzt.¹³ Der Versuch einer differenzierten Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen findet sich bei der Psychologin Cheryl Olman: »Another difference in proprioception and kinesthesia is that kinesthesia focuses on the body's motion or movements, while proprioception focuses more on the body's awareness of its movements and behaviors.«¹⁴ Die hier vorgenommene Unterscheidung erscheint zwar zunächst schlüssig; faktisch lässt sich im Kontext einer Rezeptionsästhetischen Analyse taktile Choreografie die Grenze zwischen den Bewegungen des

-
- 10 Teilweise findet sich für die Propriozeption auch die Bezeichnung »6. Sinn«. Vgl. z.B. Barbara Buenaventura: Propriozeption. Was wir über unseren »6. Sinn« wissen sollten. (08.10.2020). National Geographic: <https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2020/09/propriozeption-was-wir-ueber-unseren-6-sinn-wissen-sollten> (Stand: 18.11.22).
- 11 Tatsächlich zeigt sich auch hier wieder eine sehr enge Verquickung von Berührung und Bewegung: Stellenweise werden Tiefensensibilität und Oberflächensensibilität als *ein* taktil-kinästhetischer Sinn verstanden. Vgl. z.B. Martin Liechti: Erfahrung am eigenen Leibe. Taktil-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2000. Vergleichbar schreibt Paterson der Wahrnehmung von Bewegung die Qualität eines »inner touch« zu, womit er implizit auf das enge Zusammenspiel beider Wahrnehmungskategorien verweist. Vgl. Paterson, a.a.O., S. 117: »If aisthêsis involves both the awareness of sensation as well as bodily sensation itself, this implies a model of bodily perception as contact-like impressions based on a form of inner touch.«
- 12 Forschungen im Bereich der biologischen Psychologie machen deutlich, dass auch der Gleichgewichtssinn selbst sich aus mehreren Einzelsinnen zusammensetzt, nämlich der vestibulären Wahrnehmung (dem Gleichgewichtsorgan im Ohr), der visuellen Wahrnehmung zur Orientierung im Raum und der Tiefenwahrnehmung. Vgl. Rainer Schandry: Gleichgewichts-, Bewegungs- und Lagesinn. In: Ders. (Hg.): Biologische Psychologie. Weinheim/Basel: Beltz 2016, S. 275.
- 13 Vgl. z.B. Jörn Henrik Schramm: Empirische Untersuchung zur propriozeptiven Beeinflussung der Körperstatik. Eine Längsschnittuntersuchung bei 20- bis 50jährigen Frauen und Männern (Dissertation, Sportwissenschaft). Technische Universität München 2007, S. 33: <https://mediatum.ub.tum.de/doc/623646/623646.pdf> (Stand: 17.03.22).
- 14 Cheryl Olman: Introduction to Sensation and Perception. Minneapolis, MN: University of Minnesota Libraries Publishing 2020, S. 77.

Körpers und der Wahrnehmung der Bewegungen des Körpers aber nur sehr schwer ziehen. Aufgrund der unklaren Forschungslage selbst innerhalb medizinischer und therapeutischer Fachliteratur verzichte ich im Weiteren auf die Feinuntergliederung und spreche vom kinästhetischen Sinn als Bewegungssinn, der so eng an die Propriozeption geknüpft ist, dass eine spezifischere Unterscheidung zwischen beiden für den hiesigen Kontext nicht erforderlich erscheint.

2.2 Kinästhesie als »mysteriöser Sinn«

Es wurde festgestellt, dass beim Versuch, Kinästhesie zu definieren und sie von anderen Sinnen abzugrenzen, große Unschärfen auftauchen. Doch woran liegt es, dass sich unterschiedliche Wissenschaftsbereiche so schwer damit tun, diesen menschlichen Sinn zu erfassen? Proske und Simon, wie Ohlmann beide ebenfalls in der Psychologie verortet, verweisen in diesem Zusammenhang auf die »Unsichtbarkeit« des kinästhetischen Sinns als Hauptgrund für dessen schwer greifbaren Charakter:

Is a mysterious sense since, by comparison with our other senses such as vision and hearing, we are largely unaware of it in our daily activities. In the absence of vision we know where our limbs are but there is no clearly defined sensation that we can identify.¹⁵

Große Bereiche der kinästhetischen Wahrnehmung verlaufen, wie Proske und Simon herausstellen, über automatisierte bzw. unbewusste Abläufe (»unaware«): Gehen, Distanzen einschätzen, sich beim Stolpern wieder auffangen etc. sind Körperabläufe, über die wir in der Regel nicht nachdenken.¹⁶ Es stellt sich die Frage, ob wir möglicherweise auch deswegen über diese Abläufe nicht nachdenken, weil wir motorisch-kinästhetische Prozesse mehr fühlen als sehen können und sie uns aufgrund der okularzentrischen Logik unseres Verstehens eben vor allem deswegen »mysteriös« erscheinen, weil sie visuell und damit auch kognitiv schwer fassbar sind. Die gewisse Aura des Mysteriösen, die dem kinästhetischen Sinn anhaftet, spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass das Feld der Kinästhesie wissenschaftlich bislang unterdeterminiert erscheint. Susan Foster benennt diesen Missstand sehr explizit:

Often derided or dismissed within the academy, kinesthesia and the information it might provide have typically been received with skepticism at best. Pervasive mistrust of the body and the classification of its information as either sexual, unknowable, or indecipherable, have resulted in a paucity of activities that promote

15 Proske und Gandevia, a.a.O., S. 4139

16 Bzw. nicht nachdenken müssen, solange die nämliche kinästhetische Wahrnehmung und die mit ihr verbundenen körperlichen Bewegungsabläufe regulär funktionieren.

awareness of the body's position and motion, or the degree of tension in its muscles.¹⁷

Das Zitat verweist erneut auf die Hierarchie der Sinne, die letztlich (mit) darüber entscheidet, welche Informationen einen wissenschaftlichen Stellenwert haben und welche nicht. Körperliche Informationen werden traditionell als ›unwissenschaftlich‹ abgetan. Foster beschreibt dies als Misstrauen (»pervasive mistrust‹) gegen den Körper und alles Körperliche. Ähnlich wie im Kontext der Berührungsforschung scheint es auch für Forschung zur Kinästhesie schwierig zu sein, sich einen Standort jenseits von »sexuell« oder »unenzifferbar« zu erobern. Zwar ist ein Wissen über Bewegungssinn und Bewegungswahrnehmung durchaus interdisziplinär von Interesse und punktuelle Studien zur Kinästhesie finden sich in so unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen wie Medizin,¹⁸ Erziehungswissenschaften,¹⁹ Soziologie,²⁰ oder Design.²¹ Die Forschung scheint bislang aber insgesamt eher unsystematisch stattzufinden.²² Eine Vorreiterrolle im Umgang mit dem Begriff der Kinästhesie nimmt dabei der Tanz ein.

2.3 »Fine-tuning our ability to feel«: Kinästhesie im Tanz

In der Tanzpraxis spielt die Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner Bewegungen eine übergeordnete Rolle. Zum Erlernen aller Tanzstile, zumal im professionellen Bereich, ist es wichtig, ein umfassendes Körperbewusstsein zu erlangen: ein präzises Gefühl dafür, wie sich der eigene Körper in einer bestimmten Bewegung anfühlt.²³ Um so mehr gilt dies für die meisten Techniken des zeitgenössischen Tanzes: Während im Ballett sehr viel mit dem Spiegel gearbeitet wird (also die visuelle Korrektur im Vordergrund steht), nutzen zeitgenössische Techniken wie zum Beispiel Release die kinästhetische Wahrnehmung als primäre Quelle zur Steuerung

17 Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge 2011, S. 7.

18 Vgl. Schramm, a.a.O.

19 Hier haben Frank Hatch und Lenny Maietta die Kinästhetik als System zur Anwendung im edukativen und bewegungstherapeutischen Bereich eingeführt. Vgl. Lenny Maietta und Frank Hatch: *Kinaesthetics. Infant handling*. Bern: Huber 2004.

20 Als wichtigster Vertreter ist hier Niklas Luhmann zu nennen. Vgl. z.B. Niklas Luhmann: *Erkenntnis als Konstruktion*. Bern: Benteli 1989.

21 Vgl. z.B. Thomas Friedrich: Eintrag »Haptik«. In: Michael Erlhoff (Hg.): *Wörterbuch Design*. Basel: Birkhäuser 2008, S. 187–189.

22 Vgl. Paterson, a.a.O., S. 115: »Explorations of these sensations of movement occur unsystematically across the humanities and social sciences [...]«

23 Dieses umfasst sowohl ein präzises Gespür dafür, wie sich bestimmte Körperteile anfühlen sollten, wenn eine bestimmte, von außen sichtbare Bewegung ›korrekt‹ ausgeführt wird, als auch ein Bewusstsein für innere, unsichtbare Bewegungsabläufe.

der eigenen Bewegung. Zeitgenössische Tanzklassen finden in der Regel ohne Spiegel statt, um Praktizierende vom inneren, nichtvisuellen ›Fokus‹ auf die kinästhetische Wahrnehmung nicht abzulenken: »[...] a trained dancer often trusts proprioception more than vision when it comes to evaluating aesthetic qualities of his or her movements and positions.«²⁴ Auch beim Erlernen und Praktizieren von Contact Improvisation als einer zeitgenössischen Tanztechnik ist die kinästhetische Wahrnehmung der Schlüssel zur Improvisationspraxis:

The emphasizing of the motor aspects of movement – such as working with ›momentum‹, ›gravity‹, ›mass/weight‹, ›chaos‹, ›inertia‹, the attention to highly differentiated states of muscle tone between release/inertia and contraction, and finally the shifting of spatial perception between the focus on the interior of the body and the exterior of space make clear that an accent of the overall concept of contact improvisation lies on the conscious work with the ›sixth sense‹, kinesthesia.²⁵

Der geschärfte »sechste Sinn« ermöglicht es nicht nur, die eigenen Bewegungen, die Lage im Raum etc. wahrzunehmen, sondern auch feinste Gewichtsverlagerungen und Bewegungsflüsse der Tanzpartner*innen zu erspüren und darauf unmittelbar zu reagieren. Zum Training des kinästhetischen Sinns wird in der Contact Improvisation, wie in zeitgenössischen Tanzklassen, auf Spiegel verzichtet und häufig machen Praktizierende sogar bestimmte Vorübungen mit geschlossenen Augen. Dies dient dazu, die Kontaktflächen des Körpers mit dem Boden und mit Partien anderer Körper präzise zu erspüren. Auch ein Gefühl für Bewegungen des Körpers und seine Dreidimensionalität lässt sich mit geschlossenen Augen besser herstellen. In einem späteren Stadium des Praktizierens wird dann in der Regel versucht, das Gefühl des Tanzens mit geschlossenen Augen im sehenden Zustand beizubehalten.²⁶ Daraus resultiert in der Contact Improvisation ein zurückgenommener, nicht zentrierter Modus von ›Fokus‹, der zwischen einem ›weichen‹, peripheren Sehen und einer Konzentration auf die Wahrnehmung von Berührung und Bewegung oszilliert. Diese sehr spezifische Form der Wahrnehmung wird mit der Metapher des »listening« bezeichnet: ein feines Hinspüren, ein ›Horchen‹ mit der Haut und dem ganzen Körper, bei dem es, wenngleich sicherlich auch akustische Signale eine Rol-

24 Barbara Montero: Proprioception as an Aesthetic Sense. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006), Nr. 2, S. 231–242, hier S. 231f.

25 Gabriele Brandstetter: »Listening«. *Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance*. In: Dies., Zubarik und Egert (Hg.): *Touching and Being Touched*, a.a.O., S. 163–179, hier S. 166.

26 Vgl. Heilke Bruns: *Am Anfang war Berührung. Kontaktimprovisation. Auswirkungen auf Körperbewußtsein, Bewegungsverhalten und musikalische Improvisation*. Norderstedt: Libri Books on Demand 2000, S. 24f.

le spielen, primär um das Zusammenspiel von kinästhetischer Eigenwahrnehmung und kinästhetischer Kommunikation geht.²⁷

Die Schulung der Bewegungswahrnehmung im Sinne von kinästhetischer Wahrnehmung bzw. Propriozeption spielt in Ausbildungsstätten für Tanz, aber auch in anderen Bereichen somatischer Praktiken, etwa Body Mind Centering (BMC), Klein Technique und Alexander-Technik eine große Rolle. Namhafte Praktiker*innen in diesem Feld nennen die Kinästhesie als wesentlichen Schlüssel für ein fließendes, durchlässiges und effizientes Bewegen. Aus Tänzer*innenperspektive gehört deshalb ein bewusster Umgang mit Kinästhesie zum täglichen Handwerk. Susan Klein, die Begründerin der häufig im zeitgenössischen Tanz praktizierten Klein Technique beschreibt:

For me the beauty and excitement in kinesthetics is bringing a body-felt understanding of movement to consciousness. It is fine-tuning our ability to feel, on subtle levels. [...] Kinesthetics is our tool to bring the body into a deep state of balance, to its optimal state of movement potential.²⁸

Linda Rabin, Tänzerin und Trainerin für verschiedene somatische Praktiken,²⁹ versteht unter Kinästhesie »the sense that tells us where and how we exist in our internal environment and how we connect and relate to our external environment«. ³⁰ Vergleichbar nutzt Heilke Bruns, Trainerin für BMC und Contact Improvisation, den Begriff der Propriozeption als Fähigkeit des Körpers, »sich selbst [zu] erkenn[en] und mit vollkommener, automatischer, augenblicklicher Präzision die Positionen und Bewegungen aller beweglichen Körperteile, ihr Verhältnis zueinander und ihre Ausrichtung im Raum [zu] erfass[en]«. ³¹ Aus diesen Stimmen von Praktikerinnen aus dem Feld lässt sich schließen, dass für somatisch informierte Tanz- und Körpertechniken ein *nicht visuell* orientiertes Bewegungssystem essenziell ist. Dabei zielen die Praktiker*innen in ihrer Arbeit nicht auf eine bestimmte ästhetische Form ab, sondern auf das innere Gefühl für Bewegung und Dynamik: »Here, as in all works of kinesthetically oriented practices, it is

27 Vgl. Brandstetter: Listening, a.a.O., S. 164. Der Terminus wurde im Zusammenhang mit dem Beispiel *Finger an Finger* im vorangegangenen Kapitel bereits eingeführt. Vgl. Kapitel IV.4.1.

28 Susan Klein, zitiert in Brandstetter: Listening, a.a.O., S. 172. Der Begriff »kinesthetics« scheidet hier synonym für »kinesthesia« verwendet zu werden. Im Deutschen bezeichnet »Kinästhetik« eigentlich die »Lehre von der Kinästhesie«. Vgl. Eintrag »Kinästhesie«. In: Duden, a.a.O. Aufgrund der insgesamt unscharfen Terminologie in diesem Bereich verwende ich hier das englische »kinesthetics« ohne weitere Differenzierung.

29 Vgl. Website von Linda Rabin: <https://lindarabin.com> (Stand: 10.03.22).

30 Linda Rabin, zitiert in Brandstetter: Listening, a.a.O., S. 172.

31 Bruns, a.a.O., S. 23. Die Begriffe Propriozeption und Kinästhesie lassen sich, wie oben aufgeführt, synonym verstehen.

not a ›beautiful‹ bodily form resulting from a course of training dedicated by an esthetic style or movement code that is the guiding principle [...].³² Anders als in klassischen, stark visuell ausgerichteten Bühnentanzformen wie beispielsweise Ballett oder dem indischen Bharatnatyam wird hier eine kinästhetisch informierte, möglichst funktionale und durchlässige Art des Bewegens angestrebt, ein »internal knowing«.³³

Während das Arbeiten mit Kinästhesie bzw. Propriozeption in der zeitgenössischen Tanzpraxis also vollkommen gängig ist, wird das Feld der kinästhetischen Wahrnehmung von der akademischen Tanzwissenschaft erst neuerdings vermehrt theoretisiert. Brandstetter konstatiert eine Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Kinästhesie für die Tanzpraxis und ihrer langen Nichtbeachtung durch die Tanzwissenschaft. Erst unlängst finde der Terminus auch in der Theorie Aufmerksamkeit.³⁴ Ähnliches stellt Susan Leigh Foster fest: »Especially when compared with the widespread application of the term ›choreography‹, remarkably little use of the term ›kinesthesia‹ has been made in scholarly or public domains.«³⁵ Teile der tanzwissenschaftlichen Forschung zur Kinästhetik haben, gestützt auf neuere Erkenntnisse der Neurowissenschaften zu den sogenannten Spiegelneuronen, die kinästhetischen Auswirkungen eines Zuschauens von Bewegung auf den zuschauenden Körper untersucht.³⁶ Hier liegt jedoch die Prämisse einer zunächst visuellen Wahrnehmung des Bühnengeschehens im Zuschauer*innenraum vor. Studien zu direkter

32 Brandstetter: *Listening*, a.a.O., S. 172.

33 Klein, zitiert in Brandstetter: *Listening*, a.a.O., S. 172. Es stellt sich hier allerdings die Frage, ob nicht aus somatisch informierten Tanzpraktiken, wenn sie auf der Bühne choreografisch verwendet werden, eine bestimmte Ästhetik der Nichtform resultiert. Dies zu untersuchen wäre meines Erachtens von großem tanzwissenschaftlichem Interesse, steht hier jedoch nicht im Zentrum der Untersuchung.

34 Vgl. ebd., S. 168: »There has been a delay between the highly differentiated *praxis* with kinesthesia in dance and theoretical references to the results of physiological, phenomenological, and neuroscientific research into kinesthesia. This research has only recently attracted more attention in the field of dance studies.« [Kursiv im Original]

35 Foster: *Choreographing Empathy*, a.a.O., S. 6f.

36 Zu nennen sind hier zum Beispiel Susan Leigh Foster: *Movement Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance*. In: Tracy C. Davis (Hg.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 46–59 sowie Mary M. Smyth: *Kinesthetic Communication in Dance*. In: *Dance Research Journal* 16 (1984), Nr. 2, S. 19–22. Vergleichbar macht sich in der deutschsprachigen Tanzwissenschaft Christiane Berger für ein »affektives Bewegungsverständnis« stark. Vgl. Christiane Berger: *Körper denken in Bewegung*. Bielefeld: transcript 2006, S. 139: »Grundlage dieser Art von Wahrnehmung ist, dass der Zuschauer die visuell wahrgenommenen Bewegungen des Tänzerkörpers leiblich mitvollzieht, als ob er sie selbst ausführte. So erlebt er sie leiblich-affektiv, ohne sie selbst tatsächlich zu vollziehen.«

kinästhetischer Involvierung des Publikums im Moment der Aufführung fehlen bislang. Die vorliegende Arbeit intendiert, diese Forschungslücke zumindest ein Stück weit zu schließen. Dabei sollen Momente kinästhetischer Wahrnehmung in unterschiedlichen Situationen taktile Choreografien herausgearbeitet werden, um der Frage nachzugehen, inwieweit diese ästhetisch relevant sind.

3. Im Rausch der Bewegung

In allen Erfahrungsberichten tauchen Beschreibungen von Bewegungsempfindungen auf, manchmal ausführlich, manchmal nur als kurze, wie ausgerufen wirkende Kommentare. Hier muss betont sein, dass es sich bei diesen Empfindungen um flüchtige, momenthafte und vollkommen subjektive Wahrnehmungen handelt, die sich womöglich noch schwerer destillieren und in Worte fassen lassen, als dies bei den Berührungsempfindungen der Fall ist. Die Problematik eines mangelnden Vokabulars scheint sich hier noch zu verschärfen: Während eine Berührung, wie subjektiv auch immer ihr Empfinden ausfallen mag, potenziell von einem Dritten *gesehen* werden könnte, fehlt bei Empfindungen im Inneren des Körpers jegliche äußere gewissermaßen ›objektivierende‹ Instanz. Sie bleiben *unsichtbar* und sind damit letztlich radikal subjektiv. Dennoch – oder vielmehr eben genau deshalb – vermute ich in diesen Momenten eine Bedeutung, der nachzugehen lohnend erscheint.

3.1 Außeralltägliche Bewegungserfahrungen

Den Auftakt soll hierzu eine Szene aus *Invited* bilden, womit nun auch die letzte der hier zur Untersuchung ausgewählten choreografischen Arbeiten angesprochen wird.

Schultersack (*Invited*) *Ich schaue zu und stelle fest, dass ich passiv bleibe, solange mich niemand auffordert – überhaupt betreten nur Aufgeforderte den Bühnenraum, sofern mich meine Wahrnehmung davon, wer zur Gruppe der Performer*innen gehört, nicht trügt. Warum eigentlich? Noch während ich darüber nachdenke, werde nun ich von einem jungen Mann aufgefordert. Er führt mich ein paar Meter an seiner Hand und schmeißt mich dann schwungvoll über seine Schulter. Mein Kopf hängt nach unten, meine Beine baumeln und der junge Mann eilt mit mir als geschultertem Gepäck quer über die Diagonale des Raums. Mir entfährt ein lautes Lachen: Das kitzelt im Bauch! Alles verschwimmt kopfüber vor den Augen! Nachdem er mich am anderen Ende der Diagonale wieder abgesetzt hat, schwirrt und flirrt es in Kopf und Bauch noch ein bisschen weiter.*

Die Szene ereignet sich etwa nach dem ersten Viertel des Aufführungsverlaufs. Zu- vor haben Performer*innen und Teilnehmer*innen auf einem zu einer Spirale ge-

formten riesigen blauen Seil Platz genommen und gemeinsam gesummt; sie haben dann dieses Seil gemeinsam durch den dunklen Raum getragen und zu einem großen Kreis gelegt, dessen Zentrum zur jetzt hell erleuchteten Bühne wurde. *Ich* selbst habe diese Bühne bereits mehrfach gekreuzt, von einer mich freundlich dazu auffordernden Hand geführt, habe danach einigen choreografierten Sequenzen zugeschaut. *Ich* bin also durch die dramaturgische Abfolge der Aufführung bereits gewissermaßen darauf vorbereitet, physisch involviert zu werden – und doch zeugt die beschriebene Szene von großer Überraschung: In einem Moment bin *ich* in meinen Gedanken versunken, im anderen hänge *ich* plötzlich mit dem ganzen Körper verkehrt herum und werde in dieser im wahrsten Sinne des Wortes ver-rückten Position auch noch quer durch den Raum transportiert. Das Kitzeln im Bauch in der Überkopf-Situation lässt sich gewiss physiologisch erklären³⁷ – viel wichtiger ist jedoch die banale Feststellung: Das Kitzeln kitzelt! Es ist so überraschend, es purzelt so unerwartet durch meinen Leib, dass *ich* lachen muss. Meine visuelle Wahrnehmung wird durcheinandergeschüttelt (»Alles schwimmt kopfüber vor den Augen!«) und tritt in diesem Moment in den Hintergrund, während die kinästhetische Wahrnehmung überhandnimmt. Das Kitzeln, Schwirren und Flirren sind dabei eigentlich »normale« menschliche Körperreaktionen und zugleich eine vollkommen außeralltägliche Erfahrung:³⁸ Für einen Moment wird die gewohnte Wahrnehmungsordnung außer Kraft gesetzt. Ähnliches geschieht auch in anderen Momenten der fünf taktilen Choreografien. Ein weiteres markantes Beispiel hierfür ist eine Szene aus *CO-TOUCH*:

Fliegen (CO-TOUCH) *Dann stehe ich irgendwo allein und die Klänge an meinen Ohren führen mich an ein Flughafenszenario: Start- und Landegeräusche, Durchsagen in verschiedenen Sprachen und dann fühle ich ganz kurz die inzwischen vertrauten kühlen und feuchten Finger an meinem Arm, wie zum Zeichen: Hey, ich bin hier. Die Finger verschwinden wieder, doch wenig später, ganz plötzlich, umfassen mich Hände und Arme ganz kräftig an der Hüfte und ich werde hochgehoben, ganz hoch in den Raum! Ich bin überrascht und irgendwie überwältigt: Ich fliege! Heben mich zwei Personen hoch? Oder ist meine Performerin so stark? Ich kann es nicht sagen, ich genieße einfach die Schwerelosigkeit.*

37 Nämlich mit dem Durcheinanderbringen des vestibulären Sinns, das dabei geschieht. Vgl. Sophie Burfeind: Woher kommt das Kribbeln im Bauch? (03.07.2015). Süddeutsche: <https://www.sueddeutsche.de/leben/gute-frage-woher-kommt-das-kribbeln-im-bauch-1.2539767> (Stand: 18.11.22).

38 Zumindest für einen Erwachsenen gesprochen; für schaukelnde Kinder mag ein »kitzelnder Bauch« durchaus eine alltägliche Erfahrung sein.

Diese Flugszene ereignet sich etwa im letzten Drittel der Performance, kurz vor dem *Gruppengroove*.³⁹ Ähnlich wie die *Schultersack*-Szene ist auch dieser Moment von starker Überraschung gekennzeichnet. Aufgrund der verbundenen Augen kann *ich* als Teilnehmerin weder die Vorbereitungen für das Hochheben sehen, noch, wie viele Menschen daran beteiligt sind.⁴⁰ Die Tatsache, plötzlich keinen Boden mehr unter den Füßen zu haben, weckt ein Gefühl des Schwebens, der Schwerelosigkeit in mir. Wichtig erscheint dabei, dass *ich* wie auch in oben beschriebenen *Schultersack*-Szene zwar überrascht bin, gleichzeitig aber offensichtlich genügend vorbereitet, um diesen extremen Moment erleben zu können, ohne zu erschrecken. Kurz vor dem Moment des ›Fliegens‹ in *CO-TOUCH* hat mir die inzwischen vertraute Hand sanft signalisiert, dass jemand in meiner Nähe ist. Zum Zeitpunkt des Hochhebens habe ich außerdem schon einen großen Teil der ›Reise‹ mit verbundenen Augen hinter mir, so dass ich mich viel weniger unsicher fühle als am Anfang der Performance. So werte *ich* im Erfahrungsbericht den Moment des Schwebens als sehr positiv (›ich genieße‹). Die kinästhetische Wahrnehmung des eigenen Körpers im Schweben wird durch das Fehlen der visuellen Orientierung im Raum potenziert. Ein drittes relevantes Beispiel außeralltäglicher Bewegungserfahrung findet sich in *Fluid Grounds*:

Rollbrett (*Fluid Grounds*) *Einige Zeit später angele ich mir dann aber doch ein freies Rollbrett, setze mich darauf und schiebe mich mit den Füßen an. Das Brett mit mir drauf schlägt Haken, dreht sich um die eigene Achse, nimmt Fahrt auf. Ich kreise und sause und schwinde rollend über den Boden der Halle. Ich bin berauscht, es fühlt sich an wie schwerelos und Achterbahn zugleich! Ich bin so begeistert, dass ich jeden Winkel der Halle auf diese Weise erkunde: Vorbei an einem tanzenden Trio, zwischen Leuten hindurch, mich an den Metallträgern der Aussichtsbrücke kurz festhaltend, den bunten Linien wie geschwungenen Wegweisern folgend. Aus voller Fahrt heraus sieht alles anders aus, verschwimmen die Farben und Formen, während meine Perspektive ständig wechselt. Ich rolle und drehe, bis mir im ganzen Körper schwindelig ist.*

Dieser Moment ereignet sich, nachdem *ich* schon etwa neunzig Minuten in der Performance-Installation *Fluid Grounds* verbracht habe. Tatsächlich hatte *ich* zuvor eine Tänzerin beobachtet, die auf einem der im Raum vorhandenen Rollbretter ge-

39 Vgl. Kapitel IV.3.1.

40 Erst die spätere Auswertung einer Videodokumentation über *CO-TOUCH* zeigt, dass für diesen Moment eine ganze Gruppe von Performer*innen nötig sind. Vgl. *CO-TOUCH*, Video Documentation. Vimeo: https://vimeo.com/297192050/2c77716d96?fbclid=IwAR3exGGgKhxYlpU481ol-HLuxmH_IB1XiSXRp7oyikbNaCgAAIle_NFVdEQ (Stand: 14.10.22), Min. 3:37. Im Moment des Hochgehobenwerdens hatte *ich* selbst erstaunlicherweise das Gefühl, nur von einer oder zwei Personen hochgehoben zu werden, worüber *ich* mich aber gleichzeitig wunderte. Es überwog das Gefühl der Überraschung über das ›Fliegen‹ selbst. Vgl. auch Erfahrungsbericht *CO-TOUCH*.

schmeidig, tänzerisch und nahezu schwebend über den Boden geglitten war.⁴¹ *Ich* ahme sie in dem beschriebenen Moment also gewissermaßen nach in dem impulsiven Bestreben, dieses gleitende Rollen selbst auszuprobieren: zu spüren, wie es sich anfühlt. Die Attribute dieser seltsamen Fortbewegungsart – auf der kleinen Brettfläche dicht über dem Boden sitzend und gleichzeitig ein ziemliches Fahrttempo entwickelnd – lesen sich ähnlich wie in den beiden vorangegangenen Beispielen: »schwindelig«, »berauscht« und »schwerelos«. Wie im *Schultersack*-Beispiel wird auch hier ein körperlicher Zustand beschrieben, in dem der Sehsinn durcheinandergerät: Farben und Formen »verschwimmen« vor den Augen. Die Beschreibung eines Gefühls von »Achterbahn« verweist darauf, dass sich auch hier wieder ein kribbliches oder kitzelndes Bauchgefühl einstellt, was der Beschreibung nach als lustvoll empfunden wird. In meiner Erinnerung bildet diese Haken schlagende Rollbrettfahrt tatsächlich einen sehr übermütigen und lustvollen Moment meines Aufführungsbesuches.

In allen drei Beispielen wird eine choreografische Situation inszeniert, die eine überraschende Körpererfahrung für mich als Teilnehmende bereithält. Jedes Mal wäre *ich* allein nicht in der Lage, mich in die jeweilige Situation zu bringen, sondern *ich* bekomme dafür die Hilfestellung einer* oder mehrerer Performer*innen bzw. eines bereitgestellten Requisites. *Ich* werde über die Schulter geworfen, *ich* werde hochgehoben, *ich* werde von den kapriziösen Rollen des Rollbretts in unterschiedliche Richtungen gedreht.⁴² Beim Bauchkitzeln und Schweben handelt es sich demnach um passive Bewegungserfahrungen, die eine ganz spezifische kinästhetische Wahrnehmung ermöglichen. Diese lassen sich als *außeralltäglich* bezeichnen, und zwar in einem doppelten Sinne: einerseits, weil es sich tatsächlich um Bewegungsempfindungen handelt, die in der Palette der Alltagsbewegungen so nicht vorkommen;⁴³ andererseits, weil es ohnehin außeralltäglich ist, die bewusste kinästhetische Wahrnehmung überhaupt zu aktivieren. Die drei Beispiele zeugen davon, dass hier jeweils ein choreografischer Rahmen geschaffen wird, der für Momente die Wahrnehmung der Rezipient*innen gezielt auf deren kinästhetisches Empfinden richtet.

41 Ich greife diese Szene bzw. das unmittelbar ihr vorausgehende Abwägen im folgenden Kapitel noch einmal ausführlich auf. Vgl. Kapitel VI.2.1.

42 Wenngleich *ich* im Beispiel des Bretts natürlich einen großen eigenen Anteil an der Fortbewegung habe.

43 Es sei denn, man wäre etwa regelmäßige* Besucher*in von Vergnügungsparks oder selber professionelle*r Artist*in.

3.2 Spiel mit Geschwindigkeit

Unter den in den Erfahrungsberichten beschriebenen Bewegungserlebnissen finden sich nicht nur solche von passiver Bewegung, sondern auch das eigene, aktive Bewegen scheint in allen Beispielen taktiler Choreografie eine wichtige Rolle zu spielen. Als Beispiel hierfür ziehe ich das Motiv des Rennens heran, das vor allem bei *Invited* einen wichtigen Bestandteil der Choreografie ausmacht.

Rennen, kreuz und quer (*Invited*) *Doch dann wird ein neues Renn-Motiv eingeführt, nämlich eine Art Platzwechsel mit Quer-über-die-Bühne-Rennen. Hier ist es für mich nicht mehr ersichtlich, wer Performer*in ist und wer Zuschauer*in, ob es geplant ist oder nicht, wer wann wohin wechselt, und endlich ermächtige ich mich, selbst zu entscheiden: Ich stehe auf und renne, ohne explizit dazu aufgefordert zu werden. Das Rennen zu der schnellen Musik macht unglaublich viel Spaß. Es wird zu einer Art Spiel: Wo ist eine Lücke, durch die ich hindurchrennen kann? Gibt es Blickkontakt mit jemandem, der zeitgleich den Platz wechseln will? Ein etwa achtjähriges Mädchen, das eben gerade neben mir steht, flüstert atemlos, mit roten Backen und strahlendem Gesicht, zu ihrer Mutter: »C'est trop cool ca!« Ich stimme innerlich zu.*

Auffällig ist in dieser Passage die Verwendung der Worte »Spaß« und »Spiel« in Zusammenhang mit dem Rennen. Das Rennen bildet einen starken Kontrast zum stillen Sitzen und Zuschauen, und es beschert offenbar zumindest mir selbst und dem Mädchen, dessen Kommentar *ich* zufällig höre, Genuss. Die schnelle Bewegung lässt den Puls hochschnellen, den Körper warm werden, es lässt einen die Luft wie eine Art Fahrtwind spüren. Und es wird im Getümmel des allgemeinen Kreuz-und-quer-Rennens auch zu einer Herausforderung: Eine freie Bahn zu finden, mit niemandem zusammenzustoßen und trotzdem sein eigenes Tempo ins Rasante hochzufahren, all das beschert einen spielerischen, kickenden Nervenkitzel. In eine ähnliche Richtung weist auch das nächste Beispiel, das erneut aus dem Erfahrungsbericht zu *CO-TOUCH* stammt und einen Moment kurz vor der Flugszene beschreibt:

Rennen, blind (*CO-TOUCH*) *Und plötzlich ist sie doch wieder da: Meine Performerin nimmt mich bei der Hand, schwungvoll, und aus unseren Schritten wird Rennen, es fühlt sich sehr wagemutig an, blind durch einen unbekanntem Raum zu rennen, und zugleich kitzelt es wunderbar im Bauch.*

Wieder wird hier ein Kitzeln im Bauch beschrieben und wieder stellt sich dabei offenbar ein gewisser Genuss ein (»wunderbar«). Ähnlich wie bei *Rennen: kreuz und quer* zeugt auch dieser Moment von einem gewissen Nervenkitzel. Dafür sorgt die Tatsache, dass das Rennen hier mit verbundenen Augen stattfindet. Ohne die visuelle Orientierung reicht schon »pures« Rennen für sich aus, dass *ich* mich »wagemutig« fühle, obschon *ich* an der Hand einer sehenden Performerin geführt werde. Da *ich* beim

Rennen nicht ein bestimmtes Ziel im Blick haben kann, konzentriert sich meine Wahrnehmung hier auf meinen rennenden Körper, auf das Rennen selbst: Es stellt sich ein flirrendes Gefühl ein, das in diffusen Wellen durch den Körper schwappt. Ein Gefühl, für das die einzige greifbare sprachliche Metapher die des kitzelnden Bauches zu sein scheint.

Rennender Strudel (Invited) *Energetischer, vielleicht auch dramaturgisch konzipierter Höhepunkt des Stücks ist dann kurz darauf auch tatsächlich ein großes, letztes und kollektives Im-Kreis-Rennen, ein letzter wirbelnder Strudel, an dem diesmal wirklich alle beteiligt sind (wir wurden durch Gesten und gereichte Hände dazu aufgefordert, bis alle sich erhoben haben). Das Rennen in der Gruppe entfaltet tatsächlich einen berauscheden Sog: Das Kribbeln, welches das Dem-Rennen-Zusehen vorher in meinen Beinen ausgelöst hatte, breitet sich nun im ganzen Körper aus, als eine überaus fröhliche Empfindung. Schließlich öffnet sich die Spirale in der Mitte und das Tempo ebbt langsam ab, bis alle wieder im Kreis stehen und schnell gehender Atem den Raum erfüllt.*

Der Bericht schildert einen Moment aus *Invited* – kurz vor Ende der Performance –, in dem alle im Raum Anwesenden (außer den beiden Musiker*innen) im Kreis rennen. Dabei haben alle die gleiche Drehrichtung im Uhrzeigersinn, so dass es nicht zu Zusammenstoßen kommt. Gleichzeitig sind so viele Rennende auf der ›Kreisbühne‹, dass sich zwangsläufig unterschiedliche Rennengeschwindigkeiten etablieren: Diejenigen, die im Zentrum des Strudels laufen, haben ein gemäßigtes Tempo, während diejenigen, die auf der äußersten Bahn rennen, am allerschnellsten sind. *Ich* selbst lande (zufällig) auf einer der äußeren Bahnen, so dass sich ein sehr hohes Lauf tempo und die Möglichkeit, zu überholen, ergibt. In der Beschreibung dieser Szene wird nun erneut eine Körperempfindung genannt, die sich im Bereich der kinästhetischen Wahrnehmung verorten lässt: Das stetige Rennen im Kreis löst ein »Kribbeln [...] im ganzen Körper« aus. Wie schon in den beiden oberen Beispielen ist auch hier auffallend, dass *ich* als Teilnehmende dieses Kribbeln positiv konnotiere, als eine »überaus fröhliche Empfindung«. Das Rennen, oder präziser das Empfinden des eigenen Körpers beim Rennen, löst sogar einen »berauscheden Sog« aus. Potenziert wird dieser Sog durch die Gruppe und auch durch die treibende Musik.

Die drei beschriebenen Szenen erscheinen nun auch deshalb bemerkenswert, weil es sich beim Rennen – anders als bei den beiden Beispielen außeralltäglicher, passiver Bewegungssituationen – eigentlich um eine ›normale‹ Tätigkeit handelt.⁴⁴ Rennen im Alltag geschieht, so lässt sich behaupten, in aller Regel zweckorientiert:

44 Selbstverständlich gibt es Menschen, die nicht oder nicht mehr rennen können. Hier geht es darum, dass das Rennen zu den basalen menschlichen Fortbewegungsarten gehört, welche sich jedes motorisch gesunde Kleinkind aneignet und für die wir keiner weiteren technischen Hilfsmittel bedürfen.

Ein abfahrender Bus muss erreicht, ein ausgebüchstes Kleinkind eingefangen werden. Die Wahrnehmung liegt dabei primär *visuell* auf dem zu erreichenden Ziel (dem Bus, dem Kleinkind). Oder das Rennen geschieht aus sportlichen Gründen, doch auch dann, im Wettrennen, gibt es oft eine gezielte visuelle Konzentration des oder der Laufenden, die sich auf das Ende der Rennstrecke richtet. In den drei Beispielszenen taktiller Choreografie wird hingegen das Rennen nicht eingesetzt, damit Teilnehmende an ein bestimmtes räumliches Ziel kämen. Vielmehr scheint hier ein Rennen um seiner selbst willen Teil der Choreografie zu werden. Vergleichbar mit den Momenten außeralltäglicher Bewegungserfahrung wird dabei die kinästhetische Wahrnehmung aktiviert: Es tritt die Wahrnehmung des eigenen, rennenden Körpers in den Vordergrund. In allen Beispielen wird das Rennen zu einem Bestandteil der Choreografie: Die Körper der Anwesenden werden in die Dynamik und das hohe Bewegungstempo des Rennens eingeschlossen.⁴⁵ Dabei reichen die Empfindungen des eigenen Leibes in Bewegung für sich bereits aus, um als »berauschende[r] Sog« wahrgenommen zu werden.

3.3 Tanzen

Zu dem, was ich hier als Rausch der Bewegung skizziert habe, scheint aber noch eine weitere Facette zu gehören, die sich durch mehrere der choreografischen Beispiele zieht: das aktive Tanzen. Diese Feststellung mutet im Kontext eines choreografischen Untersuchungsgegenstandes zunächst banal an, ist es aber nur scheinbar. Denn ich beziehe mich hier nicht auf durch Performer*innen ausgeführte Tanzsequenzen, wie sie in einigen der Arbeiten vorkommen.⁴⁶ Auch das Verhältnis zwischen sich ereignenden Bewegungen der Teilnehmenden und dem, was als die jeweilige »Choreografie« zu bezeichnen wäre, ist zunächst nicht gemeint.⁴⁷ Vielmehr beziehe ich mich hier auf solche Momente, die es Teilnehmenden ermöglichen oder nahelegen, sich selbst tanzend zu bewegen. Teilweise gehören zu diesen Momenten

45 Das komplexe reziproke Verhältnis zwischen dem Ausführen von Bewegungen durch die Teilnehmenden und dem Initiieren von Bewegungen durch die Choreografie spiegelt sich hier in einer Schwierigkeit der Wortwahl wider: Schließt die Choreografie die Teilnehmenden ein, lädt sie sie ein? Oder ist es vielmehr so, dass sie sie erfasst oder gar nötigt? Wenngleich die Grenzen hier fließend sind und sicherlich auch von der individuellen Wahrnehmung abhängen, so muss doch betont werden: In den beschriebenen Beispielen hätte hypothetisch durchaus die Möglichkeit bestanden, sich dem Rennen zu verweigern. Ich werde auf diese Thematik in Kapitel VI.2.4. noch dezidiert eingehen.

46 Solche gibt es insbesondere bei *Tactile Quartet(s)*, bei *Invited* und bei *Fluid Grounds*, wobei es einer eingehenden Analyse bedürfte, um zu bestimmen, was genau Tanz zu nennen sei und in welchem Verhältnis dieser zu einer jeweiligen Choreografie steht. Die Klärung dieser Frage ist hier jedoch nicht von weiterführendem Interesse.

47 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel III.1.

Musik, wie etwa bei dem bereits in anderer Hinsicht besprochenen *Gruppengroove*, bei dem das rhythmische gemeinsame Bewegen durch den synchron gehörten Technobeat ›angeheizt‹ wurde.⁴⁸ Andere Momente eines eigenen Tanzens der Teilnehmenden entstehen spontan und kommen gänzlich ohne Musik aus. Dazu zählt etwa diese Szene, die *ich* bei *Fluid Grounds* erlebte:

Donnerdach (*Fluid Grounds*) *Nach einer Weile (waren es fünf Minuten? Fünfzehn? Ich habe überhaupt kein Zeitgefühl hier ...) signalisiere ich ›meiner‹ Performerin, dass ich nun gern wieder befreit würde. Während wir beide die Plexiglasfolie halten, entfaltet sich ganz unvermittelt ein kleiner gemeinsamer Tanz. Wir heben und senken mehrmals die Folie, dabei verschiedene Geschwindigkeiten ausprobierend, tragen sie ein Stück durch den Raum, drehen uns mit ihr. Dann halten wir das schwabbelige Ding gebogen über unseren Köpfen, wie ein Dach. Die Performerin beginnt, gegen unser Dach zu hauen, so dass es zu schlackern beginnt und dabei ein ohrenbetäubender Donner entsteht. Ich haue mit und staune wie ein Kind, sie nickt wissend und sagt: »Oh yeah.«*

Die Verwendung des Wortes Tanz in dieser Textpassage wirkt zunächst verwunderlich: Hier hantieren zwei Personen mit einer Plexiglasfolie, auf die sie schließlich draufhauen, wobei ein lautes Geräusch entsteht. Was hat das mit Tanz zu tun? Ähnlich wie zuvor beim Rennen um des Rennens willen erscheint auch hier die Bewegung nicht aus einem bestimmten Grund heraus stattzufinden, sondern sie entfaltet sich spontan im spielerischen Umgang mit dem Objekt. Angestiftet durch die offene, gleichsam *tastende* Art der Performerin verhalte auch *ich* mich spielerisch-vorstastend: Aus dem gemeinsamen Halten der Plexiglasfolie ergibt sich eine gemeinsame Erkundung-in-Bewegung. Dabei wird auch die Bewegung selbst zur Erkundung und eben in dieser Eigenschaft sei sie *Tanz* genannt: Ein nicht zweckgebundenes Bewegen, das ein Spiel mit Wiederholung und verschiedenen Geschwindigkeiten einschließt. Ein Tanz, der sich nicht um seine äußere Erscheinung kümmert,⁴⁹ der keiner choreografischen Vor-Schrift folgt, sondern einer bestimmten tastend-spielerischen Haltung entspringt. Um dem Motiv des Selber-Tanzens in den ausgesuchten korporal-sensuell partizipativen Choreografien noch weiter auf die Spur zu kommen, soll noch ein anderes Beispiel herangezogen werden, erneut aus *Invited*:

48 Vgl. Kapitel IV.3.1.

49 Der ›Tanz‹ entsprang spontan zwischen der Performerin und mir und wurde also nicht für Zuschauer*innen aufgeführt, hätte aber durchaus spontan von einem*r anderen Besucher*in beobachtet werden können. Auf die Thematik realer und vorgestellter Blicke im Kontext korporal-sensuell partizipativer Choreografie werde ich in Kapitel VI.3 noch einmal gesondert eingehen.

Frei, zu tanzen (Invited) *Im Zentrum des Kreises tanzt ein Performer mit Downsyndrom ein Solo. Er hält zwei gelbe Strohhalme in den Händen und beginnt einen kreisenden Tanz seiner Handgelenke, bis das Kreisen in seine Arme übergeht. Schließlich nimmt die Gruppe das Bewegungsmotiv auf, alle tanzen mit kreisenden Armen zu jetzt ruhiger gewordener Musik, während das Licht fast dunkel geworden ist, so dass die Armbewegungen aller nur schemenhaft erkennbar sind. Jetzt, im Fast-Dunkel und nach dem intensiven gemeinsamen Rennen, fühle ich mich tatsächlich frei, zu tanzen, mich dabei durch den Raum zu bewegen, Bewegungsimpulse aus dem Raum aufzunehmen und mich dem Gefühl einer kollektiven Dynamik hinzugeben.*

Die hier beschriebene Aktivität lässt sich zumindest dahingehend in einem konventionelleren Sinne als Tanz verstehen, als es sich um ein freies Bewegen zu Musik handelt. Die Szene ereignet sich, nachdem alle gemeinsam im großen Strudel gerannt sind. Alle Anwesenden haben sich entsprechend kurz zuvor noch sehr stark bewegt und befinden sich überall im Raum verteilt. Nachdem das Spotlight auf dem Performer mit dem Strohhalmtanz ausgefadet ist, liegt der Raum im Halbdunkel. Dies trägt sicherlich dazu bei, dass *ich* mich »frei« fühle, mich selber tanzend zu bewegen, denn die Dunkelheit schützt vor gegenseitigen Blicken. Ähnlich wie beim *Donnerdach* entsteht auch hier nicht ein Tanz, der in irgendeiner Form visuell rezipiert oder gar bewertet werden soll, sondern die Choreografie öffnet Raum für eigenes Tanzen um des Tanzens willen.

In den Momenten des Selber-Tanzens teilt sich die Choreografie über Bewegung mit anstatt über das Beobachten von Bewegung. Dabei übermittelt sich also das, was üblicherweise als Bühnentanz verstanden wird, nicht visuell, sondern ein ganz anderer Aspekt von Choreografie wird erfahrbar: die eigene körperliche Empfindung beim Bewegen. Nun ließe sich vollkommen berechtigt anmerken, dass es für das Spüren von Bewegung keine Tanzaufführung braucht: Tanzen kann man selbstverständlich auch in Clubs, in jedem beliebigen Tanzworkshop oder – pandemiekonform – im eigenen Wohnzimmer. Der Unterschied dazu liegt meines Erachtens in der Tatsache, dass die Choreografien in der jeweiligen spezifischen Aufführungssituation die kinästhetische Wahrnehmung (im Tanzen, im Rennen, in passiven Bewegungssituationen) aktivieren. Einerseits entsteht eine erhöhte Aufmerksamkeit für den Körper und seine Bewegungen, andererseits scheinen bestimmte Momente das Potenzial zu haben, das alltägliche Bewegungsgefüge außer Kraft zu setzen und außeralltägliche – lustige, aufregende, rauschhafte – Körpererfahrungen zu ermöglichen. Während nun, wie weiter oben ausgeführt, ein gezielter und geschulter Umgang mit der kinästhetischen Wahrnehmung ein wesentlicher Bestandteil der professionellen zeitgenössischen Tanzpraxis ist, scheint – gemäß der Analyse der Erfahrungsberichte – das Besondere an der kinästhetischen Dimension taktile Choreografie nicht darin zu liegen, dass sie innerhalb der Choreografie mit kinästhetischer Wahrnehmung arbeitet, sondern dass sie die kinästhetische Wahrnehmung als ästhetische Kategorie mit den Anwesenden teilt. Statt dass also eine kinästhe-

tisch geschulte Tanzpraxis zu einem visuellen Produkt würde, wird hier die Praxis selbst im Moment der Aufführung geteilt.⁵⁰ Die choreografische Rahmung öffnet dabei Raum für ein Reflexivwerden dieser Körpererfahrungen. Das heißt, anders als im Nachtclub oder auf der Achterbahn, wird der Rausch der Bewegung, das angenehme Bauchkitzeln nicht einfach konsumiert. Vielmehr wird hier – parallel zur Berührungswahrnehmung – die kinästhetische Wahrnehmung der Rezipient*innen *ästhetisch* erfahrbar.

4. Kinästhesie als ästhetischer Sinn

Diese Feststellung bedarf allerdings noch weiterer Erklärungen. Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits für die taktile Rezeptionsdimension der Choreografien erläutert, dass der spezifische choreografische Rahmen eine taktile Wahrnehmung *als* ästhetische Wahrnehmung möglich macht.⁵¹ Gleiches gilt auch für die kinästhetische Rezeptionsdimension – zumal vor dem Hintergrund der engen Verknüpfung von Berührung und Bewegung. Dabei spitzt sich die Problematik eines nichtvisuellen Ästhetikbegriffs für den Bereich des Kinästhetischen aber noch einmal deutlich zu, da dieser sich im Vergleich zur Taktilität als diffuser und noch schwerer fassbar darstellt. Inwiefern also lässt sich der Bewegungssinn überhaupt als *ästhetischer Sinn* verstehen? Zu den wenigen Publikationen, die nach einer ästhetischen Dimension solcher Empfindungen fragen, zählt Mark Patersons »On ›Inner Touch‹ and the Moving Body. Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics«. ⁵² Paterson formuliert die Frage so:

The *idea* of movement has been of interest within phenomenologically-influenced studies in cognitive science and embodied cognition. But what about the *feeling* of movement, the subjectively felt qualitative dynamic [...]?⁵³

Hierzu ist zunächst noch einmal festzuhalten, dass in den beispielhaft aufgeführten Momenten kinästhetischen Erlebens in den Erfahrungsberichten dem eigenen Bewegungen Attribute wie *angenehm* oder *lustvoll* zugeordnet werden. Paterson bezeichnet solche positiven Empfindungen als »the pleasures of sensori-motor«. ⁵⁴ Er bezieht sich dabei auf den Genuss, der im Bewegen liegen kann⁵⁵ und aus dem ein

50 Der Praxisbegriff sei an dieser Stelle schon kurz vorweggenommen, bevor sich dann das Kapitel VII ausführlich mit ihm befassen wird.

51 Vgl. Kapitel IV.5.

52 Paterson, a.a.O.

53 Ebd., S. 115. [Kursiv im Original]

54 Ebd., S. 125ff.

55 Ebd., S. 126.

befriedigendes Gefühl («a feeling almost voluptuous») resultiere.⁵⁶ Allerdings: Bewegung positiv zu erleben, ist Teil vieler Tanz- oder Sporterfahrungen und erklärt noch nicht allein einen hier angenommenen Zusammenhang zwischen Kinästhesie und Ästhetik. Um diesem näher auf die Spur zu kommen, erscheint neben der bereits genannten Publikation der Aufsatz »Proprioception as an Aesthetic Sense« der Philosophin und ehemaligen Tänzerin Barbara Montero anschlussfähig. »Though there is a line of thought going back at least to Plato that disparages the body«, so Montero, »it seems clear that in some circumstance one can sense the beauty of one's own body.«⁵⁷ Wenngleich die Gleichsetzung von ästhetischer Wahrnehmung mit Schönheit («beauty») für das hier formulierte Untersuchungsvorhaben zu eng ist, so ist Monteros Ansatz dennoch weiterführend für eine rezeptionsästhetische Auswertung von Bewegungsempfindungen:

My claim is that proprioception is an aesthetic sense and that one can make aesthetic judgments based on proprioceptive experience. I will argue that, just as one can deem a painting beautiful based on one's visual experience of the painting, one can deem a certain movement beautiful based on one's proprioceptive experience of the movement.⁵⁸

Ein Beispiel dafür, dass der Bewegungssinn als ästhetischer Sinn verstanden werden kann, stellt für Montero die (professionelle) Tanzpraxis dar: »[...] it is natural, at least for dancers, to talk of experiencing beauty proprioceptively.«⁵⁹ Dabei ist, wie sie weiter herausarbeitet, der starke Eigenbezug dieser Empfindungen⁶⁰ der Hauptgrund dafür, dass es so schwierig erscheint, Kinästhesie in einer ästhetischen Dimension zu denken: Während ein Gemälde visuell von vielen Betrachter*innen rezipiert werden kann, liegt die Quelle der kinästhetischen bzw. propriozeptiven Wahrnehmung im eigenen Körper – sie kann also nur von einer einzigen Person, dem Selbst, »rezipiert« werden.⁶¹ Kinästhetisches Empfinden kennt kein Außen und

56 Bell, zitiert in Paterson, a.a.O., S. 126.

57 Montero, a.a.O., S. 233.

58 Ebd., S. 231.

59 Ebd., S. 232. An dieser Aussage zeigt sich außerdem erneut, dass ein Umgang mit kinästhetischer bzw. propriozeptiver Wahrnehmung für Tänzer*innen zum alltäglichen Handwerk gehören. Vgl. meine Ausführungen im vorangegangenen Abschnitt.

60 Der Begriff der *Propriozeption* bringt ja genau das auf den Punkt!

61 Vgl. Montero, a.a.O., S. 234: »It is not merely that the proprioceptive experience seems private since, arguably, there is a sense in which all experience is private. Rather, it is that the object of experience appears to be private: the object of visual experience, a painting, can be experienced visually by many observers, while the object of proprioceptive experience, one's own body, can be proprioceived only by oneself.«

entbehrt so in seinem ästhetischen ›Urteil‹ jeglicher externen Referenz: »[...] the distinction between the object one senses and the bodily sensation dissolves.«⁶² Stärker noch als die Berührungswahrnehmung ist die kinästhetische Wahrnehmung, wie bereits festgehalten, somit durch eine gewissermaßen radikale Subjektivität gekennzeichnet. Erschwerend kommt hinzu – dies ergab sich bereits aus der Schwierigkeit, den kinästhetischen Sinn zu definieren – dass das Empfundene sehr flüchtig ist und sich schlecht im Körper lokalisieren lässt, dass es unsystematisch auftritt und sich häufig der bewussten Aufmerksamkeit entzieht.⁶³ All dies erschwert das Unterfangen, eine rezeptionsästhetische Analyse von Bewegungswahrnehmung vorzunehmen: »In other words«, so Paterson, »these sensations remain vague and unsystematic, and cannot be compared to the kind of clarity vision enjoys.«⁶⁴ Wieder stoßen wir in diesem Zusammenhang also auf den visuellen Sinn als vermeintlichen Garant für Präzision und wissenschaftliche ›Klarheit‹. Basierend darauf wird, in Ermangelung einer vermeintlich ›objektiven‹ Überprüfbarkeit durch ein Außen, traditionell dem Bewegungssinn die Fähigkeit abgesprochen, überhaupt ein ästhetischer Sinn zu sein.⁶⁵ In einer okularzentrischen Logik erscheint dieser Sinn wohl insbesondere deswegen suspekt bzw. »mysteriös«,⁶⁶ weil es ihm an jeglicher Bildhaftigkeit mangelt. Denn Propriozeption repräsentiert, wie es Montero scharfsinnig herausstellt, keinerlei Objekt, sondern das Sensuelle selbst:

For proprioception may seem to direct our attention primarily and perhaps exclusively not simply to one's own body, but to the sensory itself. Thus the difficulty, one might argue, is that as opposed to even the ›lower‹ sense of touch, which is thought to represent objects, proprioception does not represent objects but, rather, merely the sensory.⁶⁷

Ich folge Montero in ihrem Vorhaben, den kinästhetischen bzw. propriozeptiven Sinn als potenziell ästhetischen Sinn zu verstehen. Gleichzeitig will ich die von ihr

62 Ebd., S. 232f.

63 Vgl. Paterson, a.a.O., S. 122. Vgl. auch ebd., S. 124: »Given the admittedly indistinct and potentially confused nature of neuromuscular feedback (strange sensations, inner touch), and the varying levels to which the embodied subject is consciously aware of them, the felt qualities of one's own movement (aisthêsis) is consequently problematic to evaluate in aesthetic terms.«

64 Ebd., S. 122.

65 Vgl. Montero, a.a.O., S. 232: »The experience of the dancer, then, indicates that proprioception is an aesthetic sense. However, a long tradition of theorizing about aesthetics takes the aesthetic senses to include only those that are capable of focusing our attention beyond our own bodies. Aesthetic experience, it is thought, while sensuous (depending on sense experience), is not sensual pleasure, not pleasure in our own bodily sensations.«

66 Vgl. Punkt 2.2.

67 Montero, a.a.O., S. 233.

verwendete Beschreibung der »Schönheit« der Bewegung hier auf andere Bewegungsattribute ausweiten. Wenn in den Erfahrungsberichten die Rede von einer »Lust am Erkunden«, von »Kitzeln« und »Flirren« ist oder wenn es heißt, »mir entfährt ein lautes Lachen«, dann lassen sich auch diese Empfindungen meines Erachtens als *ästhetisch* kategorisieren. Die Problematik der Unschärfe, auf die Paterson verweist, spiegelt sich in den verwendeten Ausdrücken wider: Sie wirken subjektiv und unspezifisch, teilweise möglicherweise sogar naiv – und in diesen Eigenschaften vollkommen »unwissenschaftlich«. Gerade in diesem Punkt sind sie meines Erachtens aber als ästhetische Kategorie von Interesse: Aufgrund der okularzentrischen Logik des Ästhetikbegriffes selbst⁶⁸ können sie gar nicht anders, als subjektiv oder »unwissenschaftlich« anzumuten! Die untersuchten taktilen Choreografien induzieren kinästhetische Erfahrung, indem sie Teilnehmende in Bewegung versetzen, während gleichzeitig die Wahrnehmung der sich Bewegenden für ihre eigene Bewegung geschärft wird. Taktile Choreografie macht ein Angebot für die gezielte Wahrnehmung von Bewegung, die wiederum nur in Bewegung stattfinden kann. Ich behaupte, dass in den Momenten einer *Bewegungswahrnehmung in Bewegung* eine nicht visuell zentrierte Ästhetik aufscheint – eine Ästhetik, die sich sowohl im eigenen Körper entfaltet als auch ausschließlich von diesem wahrgenommen wird. Indem ich diese sich im Rahmen der taktilen Choreografien ereignenden Wahrnehmungen als *ästhetische* fasse, schreibe ich ihnen gleichzeitig ein antiokularzentrisches und damit ein widerständiges Potenzial zu.⁶⁹

5. Mobile Perspektiven

Die im vorangegangenen Abschnitt aufgeführten Beispiele machen deutlich, dass das Auslösen von Bewegungsempfindungen ein wichtiges Merkmal taktiler Choreografie ist und dass deren ästhetische Rezeption gleichzeitig *in Bewegung* stattfindet. Damit wurde die kinästhetische Rezeptionsdimension taktiler Choreografie ausführlich beschrieben. Allerdings finden sich in den Erfahrungsberichten auch zahlreiche Beschreibungen von *visuellen* Eindrücken. Aufmerksame Leser*innen dieser Berichte (oder solche, die einige von den vorgestellten Arbeiten selber live erlebt haben) mögen sich bis hierhin gefragt haben, wie sich die Fülle visueller Eindrücke, die zumindest vier der fünf Arbeiten bereithalten,⁷⁰ unter dem Terminus *taktiler Choreografie* subsumieren lassen. Tatsächlich ist hier viel zu sehen – doch das Sehen ist in allen Beispielen eng an die Bewegung geknüpft; es geschieht in anderer Form

68 Vgl. hierzu nochmalig Kapitel II.2.5.

69 Auf das widerständige Potenzial taktiler Choreografie und ihrer damit verbundenen Politizität werde ich ausführlich in Kapitel VII.3 eingehen.

70 Einen Sonderfall stellt *CO-TOUCH* dar, ich komme darauf etwas später zu sprechen.

als in einer klassischen Theatersituation: Wenn *ich* mich bewege, bewegt sich auch mein Sehen. Mit der Möglichkeit des eigenen Bewegens stellt sich automatisch die Möglichkeit eines ständigen Perspektivwechsels im Raum ein. Der Begriff der Perspektive ist in diesem Zusammenhang allerdings »mit Vorsicht zu genießen«. Mit seiner Herkunft aus dem lateinischen *perspicere* für »mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen, erkennen, wahrnehmen«, ⁷¹ ist auch der Begriff der Perspektive ein zutiefst visueller. Ich verwende den Begriff hier zwar durchaus in seiner Bedeutung von »Sicht«, bzw. »Standpunkt«, werde aber ausführen, dass eine *Polyperspektivität* im Kontext taktiler Choreografie dynamisch, körperlich und gewissermaßen enträumlicht verstanden werden muss.

5.1 Polyperspektive: dynamisch und enträumlicht

Um das soeben angedeutete Konzept einer Polyperspektivität im Kontext korporal-sensitiver Choreografien begründen zu können, soll zunächst eine kurze Übersicht über die fünf choreografischen Beispiele gegeben werden, die verdeutlicht, dass hier tatsächlich durchwegs Perspektivwechsel der Teilnehmenden in unterschiedlichen Weisen angelegt sind:

Bei *Fluid Grounds* ist, wie die oben aufgeführten Beispiele zeigen, für die Teilnehmenden ein durchgehend mobiler Fokus angelegt: Die Besucher*innen sind vollkommen frei, durch den Raum zu spazieren und eigene Perspektiven einzunehmen, einschließlich verwirrender Perspektiven wie jener, die sich vom Rollbrett aus ergeben. Die Aussichtsplattform, die in der Mitte des Raumes platziert ist, ermöglicht eine zusätzliche Perspektive von oben, wo gleichzeitig Ferngläser bereitgestellt werden. Die am Rande liegenden Sitzkissen erlauben es, die eigene sich bewegende Perspektive durchaus für eine Weile »stillzustellen«. An der im Instruktionstext formulierten Aufforderung, eine eigene Perspektive einzunehmen, lässt sich ablesen, dass hier ein Spiel mit Perspektiven explizit zum künstlerischen Konzept gehört. ⁷²

Auch die Choreografie von *Invited* umfasst viele Momente, während derer sich die Teilnehmenden frei innerhalb des durch das blaue Seil umrandeten Raumes bewegen; die Beschreibungen *Rennender Strudel* und *Rennen, kreuz und quer* haben dies deutlich gezeigt. Dabei erscheint das Sehen während des Rennens zweitrangig (auch wenn Teilnehmer*innen die Augen geöffnet halten müssen, um nicht mit anderen zusammenzustoßen.) Das Rennen durch den Raum hat zur Folge, dass die

71 Eintrag »Perspektive«. In: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. DWDS: <https://www.dwds.de/wb/Perspektive> (Stand: 20.03.22).

72 Im Wortlaut des bereits zitierten Instruktionstextes heißt es: »Wir möchten Sie einladen, sich in Ihrem eigenen Rhythmus durch den Raum zu bewegen, um verschiedene Perspektiven auszuprobieren.« Vgl. Kapitel III.1.2.

Teilnehmenden ständig ihren Sitzplatz auf dem blauen Seil wechseln. Zusätzlich sind zwei Positionswechsel des Seils Teil der Dramaturgie, was wiederum für eine mobile Perspektive sorgt.⁷³ Ein zusätzlicher Perspektivwechsel wird durch Licht initiiert: In einer Szene der Aufführung sind nur die beiden Musiker*innen beleuchtet (sie spielten ein Solo). Viele Anwesende drehen sich in dem Moment auf dem Seil so um, dass sie zu den Musiker*innen ausgerichtet sind.

Ganz anders und doch vergleichbar gestaltet sich die individuelle Perspektivwahl bei *In Many Hands*. Hier sitzt man als Teilnehmer*in zwar auf Hockern, hat aber in der Gestaltung der Nahperspektive eine gewisse Freiheit: Man kann jeden Gegenstand in den Händen drehen und wenden, bevor man ihn weitergibt; man kann ihn sich ganz nah vor die Augen halten, ihn kurz oder sehr ausführlich ›in Augenschein‹ nehmen. Zusätzlich hält der dramaturgische Ablauf des Stücks einen Sitzplatzwechsel bereit, bei dem es wiederum zu einem Perspektivwechsel kommt. Hatten Teilnehmende im ersten Teil der Choreografie den Rücken zueinander gekehrt, sitzen sie nach dem Platzwechsel an den Außenseiten der Tische, so dass nun die Blicke zueinander gerichtet sind. Im letzten Teil der Arbeit wird es dann komplett dunkel, was sich ebenfalls als eine Form von Perspektivwechsel bezeichnen lässt – als Wechsel von der visuellen Perspektive zu einer Konzentration auf die anderen Sinne, die zur Wahrnehmung der Szene dann noch verbleiben.

Bei *Tactile Quartet(s)* befinden sich die Anwesenden demgegenüber die meiste Zeit über auf Plätzen sitzend. Den Rezipient*innen kommt hier während der ersten beiden Partien der Choreografie die Rolle klassischer Zuschauer*innen zu. Dennoch sind auch hier mehrfache Platzwechsel der Teilnehmenden im dramaturgischen Ablauf der Choreografie enthalten. Zum Ende des zweiten Teils werden Sitzkissen auf der Bühnenfläche verteilt. Hier herrscht nun freie Platz- und Perspektivwahl. Wer Glück hat und auf einem der vier Stühle dicht neben den Musiker*innen landet, kann von der visuellen zur ›taktile Perspektive‹ wechseln.

Einen Sonderfall stellt schließlich *CO-TOUCH* dar, das durch die bereitgestellten Augenbinden die Teilnehmer*innen temporär blind stellt. Meines Erachtens lässt sich auch dies als künstlerisches Spiel mit Perspektivwechseln verstehen, denn auch die nichtsehende Perspektive, die die Konzentration insbesondere auf den Tastsinn hervorruft, thematisiert das Sehen, wenn auch *ex negativo*.

Die kurze Übersicht zeigt, dass alle fünf Choreografien den Teilnehmenden das Angebot machen, multiple und mobile Perspektiven einzunehmen. Je nach Arbeit handelt es sich dabei um Bewegungen der Teilnehmenden, die als Teil der Choreografie

73 Das Seil liegt zunächst in einer Spirale, wird dann zu einem großen Kreis geformt und schließlich noch einmal herumgetragen. Das Umhertragen und Neupositionieren des schweren Seils findet beide Male als gemeinsame Aktion aller Teilnehmenden statt.

stattfinden (z.B. das Rennen bei *Invited*), um strukturell angelegte Perspektivwechsel (etwa in der Installationssituation von *Fluid Grounds*; im Zuge der Ausschaltung des Sehsinns bei *CO-TOUCH*) oder um eine durch die Dramaturgie vorgegebene neue Platzwahl (*Tactile Quartet(s)*, *In Many Hands*, *Invited*). Die Perspektivwechsel bergen, je nach Arbeit und Szene, unterschiedliche Geschwindigkeiten, unterschiedliche Dimensionen und unterschiedliche Freiheitsgrade. Relevant erscheint vor allem die Tatsache, dass die Möglichkeit von Perspektivwechseln so durchgängig in allen fünf Beispielen angelegt ist. Sie führt mich zu der Feststellung, dass dort, wo es um eine visuelle Rezeption taktile Choreografie geht, diese immer eine polyperspektivische ist. Diese Polyperspektive muss dabei grundsätzlich in Bewegung gedacht werden, niemals als Außensicht. Momenthafte Möglichkeiten einer Draufsicht, wie es etwa von der ›Aussichtsbrücke‹ bei *Fluid Grounds* möglich ist, stellen nur Punkte in einem fließenden Kontinuum dar. Wie die Übersicht über die fünf Beispiele zeigt, verlässt taktile Choreografie die Guckkastenbühne räumlich bzw. deutet sie um.⁷⁴ In spezifisch kreierten choreografischen Settings werden den Rezipient*innen Möglichkeiten der eigenen Perspektivwahl angeboten. Die zentrale Perspektive der Guckkastenbühne wird auf diese Weise gänzlich aufgebrochen. Somit lässt sich folgern, dass sich taktile Choreografie nicht nur von der tatsächlichen, physischen Guckkastensituation, sondern auch vom Konzept einer Perspektive, die statisch und räumlich gedacht wird löst. Die hier entstehende Polyperspektive muss essenziell *dynamisch* und damit enträumlicht gedacht werden. Umgekehrt ermöglicht ein dynamisches Verständnis von Perspektive, auch taktile und kinästhetische Empfindungen als Form *körperlicher Perspektiven* zu denken. Die visuelle Rezeption taktile Choreografie findet nie von einer fixierten Position statt und steht in einem dynamischen Wechselspiel mit anderen ›Perspektiven‹, von denen die taktile und die kinästhetische besonders hervorzuheben sind.

5.2 Kinästhetisches Sehen

The Dress (*Fluid Grounds*) *Hier ist bereits eine Art riesiger, wellenförmiger Klebteppich entstanden. Ich stelle mich darauf: Meine nackten Füße spüren das Klebeband, das sich im Kontrast zu dem glatten, kühlen Beton, auf dem es klebt, etwas stumpf und viel wärmer anfühlt. Und hoch: Beim Draufschauen treten die Wellen des Musters optisch scheinbar dreidimensional hervor! Ich hatte beobachtet, wie ein Junge zuvor, auf dem Wellenteppich stehend, eine Plexiglasfolienkonstruktion um sich herum hielt und damit experimentierte, und das will ich jetzt auch! Ich signalisiere einer Performerin, die dem Jungen die Folie umgeschlungen hatte, mein Interesse und zu meiner Überraschung spricht sie kurz mit mir: »Would you like to try out the dress?« [...] Nun also stehe ich auf dem knallbunten Wellenklebteppich und die Performerin biegt ein großes Stück Plexiglas um mich herum, das sie an den Enden mit Starkmagneten*

74 Ein Umfunktionieren der Guckkastenbühne geschieht im Beispiel *Tactile Quartet(s)*.

befestigt, so dass ich in einer riesigen, engen Röhre stehe. Sie hilft mir, die Röhre bis unter die Axelhöhlen hochzuziehen und dort festzuhalten. Beim Blick in die Röhre eröffnet sich nun eine wabernde, in immer neuen Weisen verzerrte Farben- und Formenpracht. Plötzlich habe ich ganz viele morphende, sich ständig ändernde Füße und Zehen. Sie verschmelzen miteinander wie in einem Kaleidoskop – mein kaleidoskophafter Eindruck vom Anfang bestätigt sich. Meine Zehen spiegeln sich riesig und doppelt und dreifach, mit jedem Schritt ändert sich die Form- und Farbkompositionen wie in einem psychedelischen Rausch. Ich schreite, in die Röhre starrend, über den Farbenteppich und lasse zu, dass mir von den wabernden Spiegelungen ganz schwindlig wird.

Diese Szene von *Fluid Grounds* verdeutlicht den dezidiert prozesshaften Charakter der Arbeit, die auf spektakuläre Elemente gänzlich verzichtet und ihre eigenen Mittel konsequent offenlegt: Man sieht, wie die Performer*innen Klebebänder auf Wänden und Böden festkleben und wieder abrollen, wie sich alles im Raum ständig verändert. In dem beschriebenen Moment halte ich die Folie, die unterhalb meiner Achselhöhlen eine Art Röhre bildet, selbst fest. Es gibt keinen *deus ex machina*. Die ›Mittel kann ich selber anfassen und mich sogar mit der Performerin in meiner Nähe verbal darüber austauschen. Die Requisiten sind dabei in einem alltäglichen Sinne unspektakulär: Es handelt sich um reguläres, biegsames Plexiglas und farbiges Gafafatape. Dennoch erzielt das Schauen durch die selbst gebaute, spiegelnde Röhre in Kombination mit dem langsamen Gehen einen starken visuellen Effekt: Die Muster scheinen zu wabern und optisch hervorzutreten; die Zehen verändern in der Spiegelung ihre Form, ähnlich wie in einem Spiegelkabinett. Das Sehen löst eine körperliche Empfindung aus: Schwindel. Wieder taucht auch das rauschhafte Element in der Beschreibung auf (»wie in einem psychedelischen Rausch«). In der Interaktion mit diesem speziellen »dress« entfaltet sich etwas, das ich als *kinästhetisches* Sehen bezeichnen möchte: ein leibliches, sich vortastendes Sehen, das im ganzen Körper spürbar wird.⁷⁵ Neben den verschiedenen Weisen, auf welche die taktilen Choreografien Bewegung fühlbar machen, wird in dieser Szene das Schauen selbst zu einer kinästhetischen Empfindung. Die Enträumlichung der Perspektive, die oben festgestellt wurde, ist hier somit noch weitreichender zu verstehen: Es handelt sich nicht nur um ein dynamisches Sehen, sondern auch um ein verkörpertes bzw. leibliches.

75 Ergänzend verweise ich hier erneut auf Merleau-Ponty, der ein vergleichbares, leiblich-taktiler Konzept von Sehen im Kontext bildender Kunst vorschlägt. In seinem Aufsatz »Der Zweifel Cézannes«, schreibt er: »In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn. [...] Das erlebte Ding wird nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert, sondern bietet sich von Anfang an dar als das Zentrum, von dem sie ausstrahlen. Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände [...].« Maurice Merleau-Ponty: Der Zweifel Cézannes. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 39–59, hier S. 46f.

5.3 Kinästhetisches Sehen als Machtkritik

Taktile Choreografie funktioniert, so viel wurde bis hierhin deutlich, neben der taktilen sehr wesentlich über die kinästhetische Einbeziehung der Teilnehmenden, die selbst in Bewegung sind. Anhand des Beispiels *The Dress* komme ich zu der Feststellung, dass dabei auch das Sehen selbst zu einem kinästhetischen Vorgang wird. Wenn momentweise eine visuelle Rezeption der Arbeiten im Vordergrund steht, so kann diese nur eine polyperspektivische sein: In dem Moment, wo *ich* mich selbst bewege, ändert sich immer unausweichlich auch mein Blickwinkel. Die mobile Wahrnehmungsperspektive, die jede der untersuchten Arbeiten auf ihre eigene Weise anbietet, passiert dabei aber nicht »einfach so« als eine Art Nebenprodukt der korporal-sensuellen Partizipation. Das choreografisch, dramaturgisch und/oder strukturell angelegte Wechseln der Perspektive stellt ein so dominantes Charakteristikum der Arbeiten dar, dass ich behaupte: Die Polyperspektive ist ein thematisches Kernanliegen taktile Choreografie! Die Vielfalt an Perspektiven schließt die Nahperspektive mit ein, die wiederum ein Anfassen erst ermöglicht. Man ist frei, so nah heranzugehen, dass man Gegenstände und potenziell sogar Performer*innen berühren kann. Bedeutsam erscheint mir hierbei, dass das Einnehmen einer visuellen Perspektive immer per se als *eine* mögliche unter vielen in Erscheinung tritt: Jede Perspektive ist immer buchstäblich ein Standpunkt, der als temporär, flüchtig und veränderlich erfahrbar wird. Damit wird »Perspektive« von der Position des »durchdringenden Blicks« zu etwas Fließendem und Körperlichem. Taktile Choreografien unterwandern auf diese Weise nicht nur räumlich, sondern auch konzeptuell das Prinzip der Guckkastenbühne.

Gewiss lässt sich hier einwenden, dass auch die Rezeption in einer klassischen Theatersituation vielfältige »Perspektiven« mit sich bringt, da jede*r mit einem anderen Hintergrund, Assoziation, Tagesverfassung etc. die Aufführung betrachtet. Dennoch verlangt die Guckkastenbühne eine körperliche Stillstellung auf immer demselben Sitz, so dass sich die faktische visuelle Perspektive einer* einzelnen Zuschauer*in während einer Aufführung nicht (oder nur marginal) verändert. Dabei führen die Preispolitiken der Stadttheater und Opernhäuser dazu, dass die räumliche Perspektive, die die einzelnen Besucher*innen qua ihres gekauften Tickets einnehmen dürfen bzw. können, immer auch an die eigenen finanziellen Möglichkeiten geknüpft ist: Wer viel zahlen kann, darf von Nahem schauen, wer wenig zahlt, muss sich mit einem weit entfernten Blickwinkel aus dem zweiten oder dritten Rang begnügen, von dem aus zumal häufig Teile der Bühne verdeckt sind. Perfider Weise wird so in einer klassischen Theatersituation »gut Sehen« mit finanzieller Potenz gleichgesetzt. Womöglich lässt sich dies als Überbleibsel aus den monarchischen Ursprüngen der Guckkastenbühne deuten: Die einzige wirklich zentrale Perspektive ist architektonisch einem einzigen Platz zugeordnet – der Königs- bzw. Fürstenloge. Indem sie ein polyperspektivisches, kinästhetisches Sehen aus vielfach selbst-

gewählten Perspektiven stark macht, unterwandert taktile Choreografie den historisch gewachsenen und in heutigen Theaterhäusern noch immer präsenten Zusammenhang von Sehen und Macht. Ihr lässt sich damit auch ein machtkritisches Potenzial zuschreiben.

6. Verkörpertes Sehen und situiertes Wissen

Um das machtkritische Potenzial eines polyperspektivischen, kinästhetischen und damit ›verkörperten‹ Sehens spezifischer auszuführen, erscheint ein Rückbezug auf Donna Haraways Aufsatz »Situieretes Wissen«⁷⁶ überaus fruchtbar.

6.1 Situieretes Wissen bei Donna Haraway

Auch Haraway argumentiert mit ihrer Theorie des situierten Wissens für das Einnehmen einer »partiellen« und »verkörperten« Perspektive – in ihrem Fall bezieht sie diesen Ansatz auf den Kontext der Wissenschaften. Bevor ich dies weiter erläutere, erscheint es notwendig, kurz den Hintergrund zu skizzieren, vor dem Haraway ihre Theorie entwickelt. Sie formuliert eine scharfe Kritik an der allgemeinen, insbesondere in den Naturwissenschaften verbreiteten Auffassung einer ›neutralen‹ und ›objektiven‹ Wissenschaft.⁷⁷ Haraway argumentiert also gegen ein Verständnis von Wissenschaft, das eine distanzierte Draufsicht als Basis für Erkenntnisgewinn voraussetzt. Folgt man der Autorin, so setzt das gängige Verständnis von Wissenschaft dabei einen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn mit rationalem Verstehen gleich. Überaus problematisch daran ist dabei die Gleichsetzung von rationalem Verständnis mit vermeintlicher ›Körperlosigkeit‹: In dem Moment, in dem ein Körper als »markiert« gilt (weiblich, nicht-weiß etc.), wird ihm implizit die Fähigkeit, wissenschaftlich zu denken, abgesprochen. Auf diese Weise ist der abendländische Wissenschaftsdiskurs von einem impliziten leibfeindlichen Körper-Geist-Dualismus durchzogen. Haraway bezeichnet diesen Zusammenhang als »göttlichen Trick«:⁷⁸ Faktisch kann niemand eine Perspektive außerhalb seiner oder ihrer selbst einnehmen außer ein (monotheistischer) Gott, der qua definitionem eine distanzierte, allsehende Außenperspektive und Körperlosigkeit in sich vereint.

76 Donna J. Haraway: Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partiellen Perspektive. Übers. von Helga Kelle. In: Dies. (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97.

77 Den Begriff der Objektivität eignet sich Haraway in einer eigenen Begriffsdeutung dezidiert selbst an, ich komme darauf weiter unten zu sprechen.

78 Haraway: Situieretes Wissen, a.a.O., S. 81ff. Haraway spricht in diesem Zusammenhang wörtlich von den »Wahrheitsansprüche[n] einer feindlichen Wissenschaft«. Vgl. ebd., S. 77.

Nur diejenigen, die die Position der Herrschenden einnehmen, sind selbstidentisch, unmarkiert, entkörperert, unvermittelt, transzendent und wiedergeboren. [...] Wissen vom Standpunkt des Unmarkierten ist wahrhaft phantastisch, verzerrt, und deshalb irrational. [...] Der göttliche Trick ist selbstidentisch und wir haben dies fälschlicherweise für Kreativität und Wissen, sogar für Allwissenheit gehalten.⁷⁹

Haraway wendet sich nun vor allem dagegen, dass, obwohl es sich beim »göttlichen Trick« um eine menschenunmögliche Position handelt, doch bestimmte Vertreter⁸⁰ von Wissenschaft eben diese Position für sich beanspruchen. Es sei zumeist eine weiße und männliche Perspektive, die behauptet, die eigene Körperlichkeit verlassen und zu einer »neutralen« Sicht gelangen zu können. So wird die vermeintliche Neutralität der Wissenschaft schließlich zu einer Machtfrage: Bestimmten Menschen (etwa FLINTA*, BIPOC etc.) wird sie ob ihrer, wenn man so will, nicht zu verbergenden Körperlichkeit vorenthalten.⁸¹ Haraway dekonstruiert diese Position eindrücklich, indem sie deutlich macht, dass es *die* neutrale Perspektive und *den* distanzierten Außenblick nicht gibt. Stattdessen argumentiert sie für das offensive Einnehmen eines von ihr so genannten partialen und situierten Standpunktes:

Ich argumentiere für Politiken und Epistemologien der Lokalisierung, Positionierung und Situierung, bei denen Partialität und nicht Universalität die Bedingung dafür ist, rationale Ansprüche auf Wissen vernehmbar anzumelden. Dies sind Ansprüche auf Aussagen über das Leben von Menschen: entweder die Sicht von einem Körper aus, der immer ein komplexer, widersprüchlicher, strukturierender und strukturierter Körper ist, oder der einfache und einfältige Blick von oben, von nirgendwo.⁸²

Die Sicht aus der eigenen Position und der eigenen Leiblichkeit heraus, dies macht Haraway sehr deutlich, ist die einzig mögliche. Gleichzeitig bedeutet das auch immer, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, die Sicht von einem bestimmten Ort her: von der Situation aus, in der ich mich in meiner spezifischen Leiblichkeit in einem bestimmten lokalen Gefüge befinde. Wissen könne also immer nur situativ, partial und lokal produziert und weitergegeben werden. Haraway spricht in diesem

79 Ebd., S. 87.

80 Da Haraway einen explizit feministischen Standpunkt vertritt, richtet sich ihre Kritik tatsächlich vornehmlich gegen männliche Vertreter. Sie spricht in diesem Zusammenhang wörtlich von den »Jungs«. Vgl. ebd., S. 77.

81 Vgl. ebd., S. 73: »Das imaginierte »wir« sind die verkörperten Anderen, denen es nicht erlaubt ist, keinen Körper zu haben, keine begrenzte Perspektive und damit auch keinen unausweichlich disqualifizierenden und belastenden Bias in ernstzunehmenden Diskussionen außerhalb des eigenen Zirkels [...]«

82 Ebd., S. 89.

Zusammenhang von »Sichtweisen, die einen Ort haben«. ⁸³ Diese Erkenntnis demaskiert jeglichen Anspruch auf Universalität als unmögliches oder größenwahnsinniges Unterfangen. Gleichzeitig ist von großer Bedeutung, dass eine situierte bzw. lokale Perspektive immer eine *mobile* bleibt: »Denn feministische Verkörperung widersteht einer Fixierung und hegt eine unstillbare Neugier auf Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen.« ⁸⁴ Die Perspektive kann ständig gewechselt werden, sie bleibt dann vielleicht eher frisch und offen – so legt es Haraways Verwendung des Wortes »Neugier« nahe. ⁸⁵

Etwas verwirrend erscheint in diesem Zusammenhang ihre Verwendung des Begriffes Objektivität. »Die Wissenschaftsfrage im Feminismus zielt auf Objektivität als positionierter Relationalität«, ⁸⁶ so schreibt sie, oder an anderer Stelle:

Auf eine weniger verkehrte Weise erweist sich Objektivität so als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick. ⁸⁷

Haraway benutzt den Begriff des Objektiven damit konträr zu dessen allgemein verbreitetem Verständnis. Sie kritisiert das Konzept eines nicht an eine individuelle Position gebundenen Blicks »von oben herab« als entkörperert, perspektivlos und »einfältig«. ⁸⁸ Tatsächliche Objektivität könne nach ihrer Definition hingegen nur in partialen, verkörperten und lokalen Kontexten entstehen. ⁸⁹ Die dergestalt situierte und verkörperte Perspektive schließt dabei Widersprüche und Ungereimtheiten mit ein: Sie versteht sich nicht als *die* Wahrheit, sondern eher als Versuch, Wahrheiten immer weiter und immer neu zu fassen. »Die neuen Wissenschaften, die der Feminismus begehrt, sind Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen.« ⁹⁰ Und eben genau im Beherzi-

83 Ebd., S. 91.

84 Ebd., S. 90.

85 Ebd., S. 91

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 82. Vgl. auch ebd., S. 89: »Objektivität kann keine festgelegte Vision sein, wenn das, was als Objekt gilt, sich als Dreh- und Angelpunkt der Weltgeschichte herausstellt.«

89 Gleichzeitig stellt sich die Frage, warum Haraway Objektivität so positiv konnotiert und wie sie diese dann von Universalitätsansprüchen trennen würde, gegen die sie so vehement argumentiert. Für den hier von mir verfolgten Argumentationsstrang erscheint diese Differenzierung aber nicht von weiterführender Bedeutung.

90 Haraway: Situiertes Wissen, a.a.O., S. 89. Das »Stottern« werde ich im Zusammenhang mit dem Motiv des Zauderns im nächsten Kapitel noch einmal aufgreifen.

gen der Tatsache, dass es eigentlich ausschließlich stotterndes, verkörpertes Wissen geben kann, liegt für Haraway die Freiheit, das eigene Denken zu weiten:

Unsere Suche nach Partialität ist kein Selbstzweck, sondern handelt von Verbindungen und unerwarteten Eröffnungen, die durch situiertes Wissen möglich werden. Einen spezifischen Ort einzunehmen, ist der einzige Weg zu einer umfangreicheren Vision.⁹¹

6.2 Rezeption taktiler Choreografie als Aktualisierung situierten Wissens

Ich habe aufgeführt, dass *Partialität*, bzw. *Lokalisierung* und *Verkörperung* die wesentlichen Merkmale von Haraways situiertem Wissen darstellen.⁹² Diese Merkmale legen einen Bezug zu taktiler Choreografie und ihrer Rezeption nahe. Es wurde deutlich, dass die untersuchten choreografischen Arbeiten eine Vielzahl an möglichen Perspektiven anbieten, wobei ihnen ein Konzept von Perspektive zugrunde liegt, das dynamisch und körperlich ist und nichtvisuelle Perspektiven miteinschließt. Indem sie eine Fixierung der Teilnehmenden im Raum choreografisch, dramaturgisch oder strukturell zu unterwandern suchen, lassen sich taktile Choreografien als Formen lokalisierter bzw. partieller Wissensproduktion verstehen. Die fixe Zuschauer*innenposition in einer traditionellen Theatersituation könnte vor dem theoretischen Hintergrund, den Haraway liefert, als *göttlicher Trick* verstanden werden: körperlos und distanziert.⁹³ In taktiler Choreografie hingegen nähern sich Rezipient*innen aus jeder Richtung an und sind frei, ihre individuelle Perspektive zu wählen und sie immer wieder zu ändern. Sie können so nah kommen, dass sie die Haut oder den Atem der Performer*innen spüren, so nah, dass sie Requisiten mit den Händen greifen können. Gleichzeitig werden die Mittel zur Schaffung einer polyperspektivischen Rezeption offengelegt: Im Verzicht auf den *deus ex machina* – was, wenn man so will, der *göttliche Trick* des Theaters ist – machen sie das Prinzip der *Lokalisierung* reflexiv. Gleichzeitig schafft taktile Choreografie ein Angebot, sich mitten hinein in Bewegung und Raum zu begeben. Ich habe dargelegt, dass dabei vielfältige taktil-kinästhetische Körperempfindungen entstehen können, für deren Wahrnehmung der choreografische Rahmen ein spezifisches Bewusstsein schafft. Bauchkitzeln, Kribbeln oder Schwindel werden hier zu ästhetischen Empfindungen, die die

91 Ebd., S. 91.

92 Es lässt sich anhand der Lektüre des zitierten Artikels nicht abschließend feststellen, ob Haraway die Begriffe *Partialität* und *Lokalisierung* synonymisch verwendet und, falls nein, wie genau sie sie voneinander differenziert.

93 Erhellend erscheint hierzu erneut der Verweis auf die sogenannte *Königsloge* in klassischen Theaterbauten, die die ›beste‹, weil zentralste (!) Perspektive dem Monarchen reservierten, während dieser sich für seinen privilegierten Status wiederum auf göttliche Legitimation berief. Vgl. Punkt 5.3.

Rezeption der taktilen Choreografien zu wichtigen Teilen ausmachen. Die sich bewegenden Körper der Rezipierenden sind von Relevanz: in ihrer Materialität, in all ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit – als *Verkörperung* im Sinne von Donna Haraway.

Taktile Choreografie, so lässt sich zusammenfassen, ist eine Choreografie des Mittendrins, die ein körperliches Sich-hinein-Begeben möglich macht bzw. einfordert. Ihre Rezeption lässt sich mit Haraway als eine künstlerische Aktualisierung von verkörpertem, situiertem Wissen verstehen: ein Wissen, das stottert, nie vollendet ist, ständig wieder übersetzt, übertragen, überschrieben werden muss. Hierin untergräbt diese Choreografieform die okularzentrische Annahme, dass für ein rationales Verstehen eine Außenperspektive nötig sei, ein ›gebührender Abstand‹ eingenommen werden müsse. Das taktil-kinästhetische Wissen, das hier künstlerisch produziert wird, funktioniert über die Wahrnehmungen des Körpers in Berührung und in Bewegung. Es ist ein partiales, verkörpertes Wissen. Damit setzt es der abendländischen Tradition eines *cogito ergo sum* ein *sentio ergo sum* entgegen. Statt sich als fixierte Werke zu verstehen, geht es in taktilem Choreografie um choreografische Organisationen von Wahrnehmungen, die sich der gängigen Wahrnehmungsordnung widersetzen.

